



٢٠٠٣



ديسمبر ١٩٩٩
العدد ١٧٢

♦ مجلـى حـسـنـى : نـاصـيـة الـقـلـب الـأـخـضـرـانـى ♦

جونتر جراس : الطبيبة الصفيحة وطلبة نوبل / السينما الإسرائىلية : الفلسطينيون ويهود الشرق / ألف عام من عدم تحرير المرأة / كتابة أصلان ومعرفته / الواقعية والقومية عند السجينى / رسالة إلى إنجى أفالاطون /

♦ كـشـاف (أدـب وـنـقـد) ١٩٩٩ ♦

مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي



www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocrاطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني

التقدمي الوحدوي / ديسمبر ١٩٩٩

رئيس مجلس الادارة:

د. رفعت السعيد

رئيس التحرير:

فريدة النقاش

مدير التحرير :

حلى سالم

سكرتير التحرير:

مصطفى عبادة

مجلس التحرير :

إبراهيم أصلان / صلاح السروى / طلعت الشايب

غادة نبيل / كمال رمزى / ماجد يوسف

المستشارون:

د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد / صلاح عيسى /

د. عبد العظيم أنبيس / ملك عبد العزيز

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون:

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر / محمد روميتش



أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف الفنان:
محبى الدين اللباد

لوحة الغلاف: بورتريه «مجدى حسنين»
للفنان جمال حسنين

الرسوم الداخلية للفنان: يونس البحر

(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

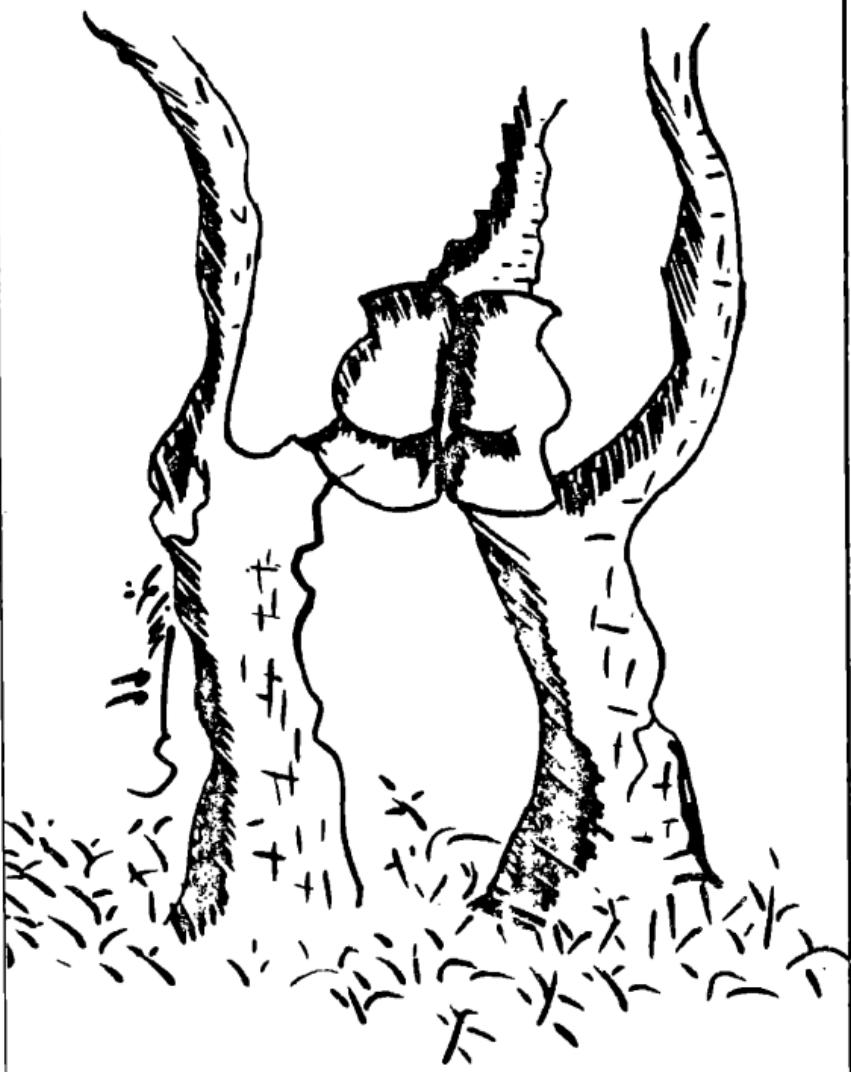
أعمال الصف والتوضيب الفنى: نسرين سعيد ابراهيم
مؤسسة الأهالى

الراسلات : مجلة أدب ونقد ١ / شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب /
الأهالى « القاهرة - ت ٢٩ / ٢٨ / ٥٧٩١٦٤٧ فاكس: ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (المدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولار
للفرد - ٦٠ دولار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد. الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر.

المحتويات

- * أول الكلام: مجدى / فريدة النقاش/ ٥
- السينما الإسرائيلية : الشرق والغرب وسياسات التمثيل . تأليف : إيللا شرهات
ترجمة : أحمد يوسف / سينما / ٩
- لافقر ولاهر / شعر / ملك عبد العزيز/ ٢٥
- قصاص مقصود وشخص غير مقصود / نقد / د. صلاح السروى / ٢٧
- * الديوان الصغير: ناصية القلب الأخضرانى . قصص من مجدى حسنين ٣٣ /
- كتابة أصلان ومعرفته / نقد / سمير اليوسف / ٦٥
- * جر شكل :
 - ألف عام على عدم تحرير المرأة / جر شكل / غادة نبيل / ٧٥
 - حبة فوقي وحبة تحت / جر شكل / ماجد يوسف/ ٨٣
 - من "كرودة" إلى "كلوت بك" / جر شكل / مصطفى عبادة/ ٨٧
 - غبطة إلى فاروق جويدة / جر شكل / حلمى سالم / ٩١
- * الملام الشعيبة - القومية في واقعية جمال السجينى - تأليف أناتولي بوجданوف
ترجمة: أشرف الصباغ/ فن تشكيلي ٩٣ /
- * غونترغراس : من طبلة الصفيح إلى طبلة نبيل / طلعت الشايب/ مقال/ ١٠٣/
- غربة الحداة / نقد / أحمد الشملان / ١٤
- المرأة الإسرائيلية في المسرح العبرى / مسرح/ كمال القاضى / ١٢١
- رسالة إلى النجى أفلاطون / رسالة / شعبان يوسف / ١٢٦
- ادوارد سعيد بين الشرق والغرب / ندوة/ رتنا أبو الذهب/ ١٣٠
- شاب من الجهير يتندم/ شعر / غسان زقطان / ١٣٤
- اجتماع/ قصة / إيهاب ذكرورى / ١٣٦
- فارس على جواد من طين/ قصة / محمد رفاعى / ١٣٨
- تعريض / قصة / أحمد الشريف / ١٤٠
- أول الباسطة / شعر / حمدى عبد العزيز / ١٤٣



أول الكلام : مجدى

لماذا يلاحقنا الموت بهذا العناد والتصميم ويختطف منا الأشد حساسية الطيب الجميل «مجدى حسنين» الزميل والابن والقاuchi والإنسان لأعود من رحلة طويلة لخارج البلاد فأتجد صورته في الصفحة الأولى في الأهالى ولا أصدق أنه قد رحل وأظل أنادى كل زملائى .. تعالى يا «مجدى» خذ يا مجدى ، وأناديه أين أنت يا مجدى وكأنه عنادى أنا فى مواجهة الموت السافل..

سوف نبكي طويلا .. فلم يكن ذلك الولد الجميل عاديا يأتى إلى الدنيا ويمضى بلا أثر دون أن يشعر به أحد، كان عاصفة مكتومة من الأفكار والأحلام والرؤى التي لم يتوافر له الوقت لإتضاجها وإهدائها للحياة وإضاءة ذلك الواقع المر الذى أجهده الصراع ضده ، كان يصارع من أجل لقمة العيش مثل الغالبية العظمى من أبناء جيله الذين أحبو الثقة واختاروا الصحافة مهنة، فالكاتب الروائى أو الشاعر أو المفكر الناقد فى بلادنا لا يستطيع أن يعيش بعد من نتائج قلمه ، وهناك روائيون وشاعراء ومفكرون قدموا للحياة الثقافية ما يزيد على العشرين كتابا لكنهم لا يستطيعون مع ذلك أن يعيشوا على الكتابة ولابد لهم من مهنة أخرى يعيشون منها ، وغالبا ما تكون الصحافة هي الأقرب إليهم إذا لم يكونوا أكاديميين .

أوضاع الصحافة فى مصر ليست خافية على أحد سواء من ناحية تكدس الصحفيين فى المؤسسات القائمة بالفعل والتزاحم غير الصحي بينهم إضافة إلى الوساطة والمحسوبيه وأحيانا الرشوة ، وهى جميعا مواعظ تلعب أدوارا ليس نادرا ما تكون حاسمة فى الصعود والهبوط بل وحتى فى مجرد إتاحة الفرصة الأولية للعمل فى هذه المؤسسات التى تصل ميزانياتها إلى مليارات الجنيهات وتسيطر عليها الحكومة ليكون الولاء السياسى لها مطلبها ضمنيا.

أما عن العمل فى أجهزة الاتصال الجماهيرى المرئى والمسموع فإن الفرصة أيضا ضيقة رغم الاتساع اليومى للقنوات والمحطات لأنها شأنها شأن العمل فى الصحافة تحتاج بدورها لوسائل صغيره أو كبيرة وت تخضع للهيمنة الحكومية أو هيمنة النطافسيان .

وتلعب القيد على الحريات التى تصل أحيانا لأذ الخنق دورا فى حياة المثقفين الذين اختاروا أن يتواصلوا مع مجتمعهم عبر الكتابة ورفضوا

الارتزاق أو اللعب على الخيال أو المشى مع الرائحة النفطية حيث تنتسخ إلى ما لا نهاية مساحة التعبير بينما تضيق حريته إلا في نقد الآخرين..
هكذا تعذب» مجدى حسنين «طويلا قبل أن يحصل على مكان فى جريدة» الأهالى «التي تعجز لأنها أسبوعية ولأنها فقيرة -عن استيعاب عمالة صحفية واسعة وقبل أن يعين رسميا كمحرر فى «الأهالى» ليحصل على عضوية نقابة الصحفيين عمل سكرتيرا لتحرير» أدب ونقد« وكانت لنا سنوات من التعاون البناء واللحنون ، ونشر أول قصصه على صفحات المجلة وكان فخورا بذلك، ولكن لم يستطع أن يواصل العمل معنا بهذا الأجر التافه هو صاحب الأسرة الكوتنة مع» حنان «و» محمد «و» منة «، ورأس القسم الثقافى فى «الأهالى» وأخذ يراسل بعض الصحف العربية خاصة صحيفة» القدس «التي تصدر من لندن لكنه تواصل أسرته حياة لائقه وبقى مع ذلك يسكن فى» قليوب «فى محافظة القليوبية بالقرب من القاهرة يخرج من بيته فى أول النهار ليعود إليه فى آخر الليل مجدها ، وإننى لاتتساءل كيف وجد الوقت ليكتب هذه القصص الجميلة التي اخترناها للديوان الصغير» فى هذا العدد..

هذه سيرة عابرة «لجدى» صديقنا الجميل الذى رحل ولكنها ليست نادرة بل أكد أقول إنها سيرة جليله من البنات والصبيان- فأتنا فى الحقيقة لا تستطيع أن أراه إلا ابنى الوديع- هذه السيرة المرة التى يلعب الاهدار والتبذيد فيها الدور الرئيسى ، ومن يدرينا لعل التلوث الهائل الذى يلف مصر معتopia ماديا قد عجل بقدره إذ يقول الاخصائىون أن هناك كل عام أحد عشر ألف حالة أزمات قلبية حادة ، وتنفسة آلاف حالة موت مبكر تحدث فى مصر كل عام بسبب تراكم التلوث، فهل كان» مجدى «واحدا من ضحايا الاحباط والسحب السوداء التي ظلت العاصمة وما زالت تظللها بين العين والآخر . أى واحدا من ضحايا سياسات العجز والهوان . وتقيد حريات الشعب.

لن ننساك يا مجدى .. لن ننساك..

كثيرا ما نقول لأنفسنا ذلك حين يرحل عزيز لكنك لست عزيزا عابرا.. فالعايرون كثـر.. أقول لك شيئا .. مضى فى هذا العام تحديدا فى ٢١ أكتوبر منه ثمانية وعشرون عاما منذ موت شقيقى وصديقى القاصى» وحيد النقاش «الذى عاش بينما كنسته عذبة حانية، ولا يمضى أبدا يوم واحد دون أن أتذكره حتى ليخيل إلى أنه الآن.. حالا .. فى لحظة شوق غامر سوف يطرق الباب ويدخل يهدىنى ابتسامته الحانية وفى عينيه اللتين يخيل لك من شدة صفائهما وعمق خضرتها أنها مفروقةتان دائمًا وأبدا بالدموع فىهم سؤال .. وأقول لنفسى

«لعلني جذلت»

فيما أبىها الحزن مهلاً..

أنقل عن قصتك حديث «الحجرات المترفة».

«أخذته من يده، وقدمته للذين تحبهم

وقالت لهم:

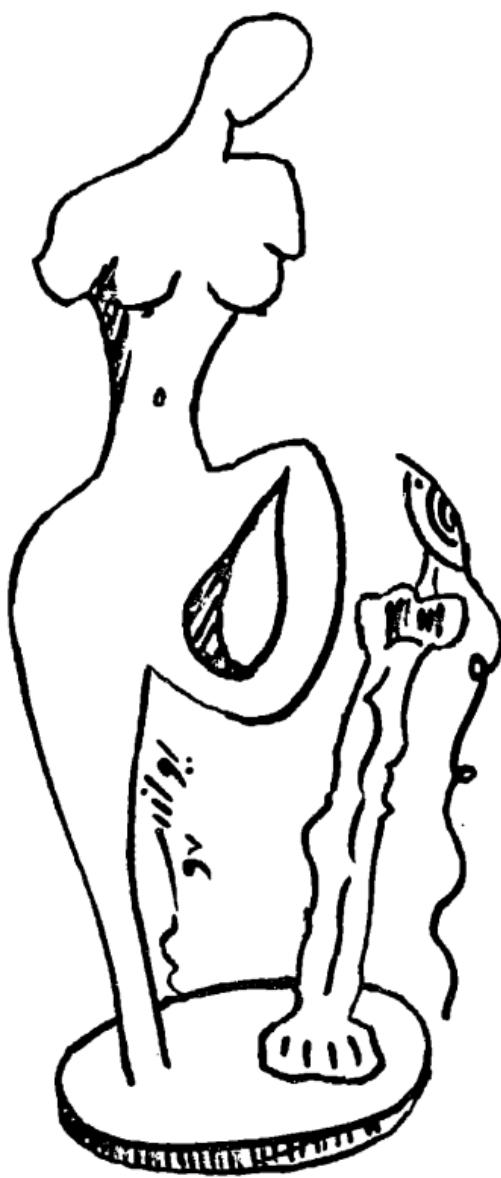
هذا زرقة الجبل ساعة المغيب، دفء الكتفين من برد الصيف، رذاذ سماء القاهرة ليلة رأس السنة، مولد السيدة، كوب البرتقال تحت كوبى غمره، شفاء الوجع وصبر السنين».

هذا «مجدى» الحاضر أبداً رغم أنف الغياب وسيظل حاضراً واحداً من أبناء جيل جرى تهميشه بقصوة بالغة ظل يحلم بالتحرر الوطنى بعد كل الانكسارات ويرى فى إسرائيل عدوا شرساً رغم كل المساومات، ويكافح من أجل العدل رغم توحش الرأسمالية وهجوم الطفiliين الكاسح، ينجب أطفالاً ويهلم لهم بقدر أفضل فى مجتمع حر، لكنه يرى كل أطفال الوطن أطفاله .. يرفض أخلاقياً أن ينفعس فى الأثنانية الشائعة رغم أنه كان مضطراً دائمًا للدخول فى سباق.. سباق مع من؟ .. مع الزمن مع الفاظلة والقبع والسطحية والتفاهة لا ليحاربها وإنما ليتغلب عليها ليفرضها وليسهم فى إرساء قيم جديدة إنسانية عادلة وجميلة ..

هذا اختار النضال فى صفو حزب التجمع منذ تفتح وعيه، وكان عضواً نشيطاً فى محافظة القليوبية التى جاء منها «خالد محبى الدين» رئيس الحزب، وأخذ فى فترات الركود والترهل ينسحب إلى داخل نفسه ويلوذ بالكتابية الأدبية منصتاً لقلب العامر بأشواق التغيير والجمال .. عارفاً بأن المسافة الضرورية بين السياسى والثقافى ليست تبريراً للتخلص الثقافى من السياسة، فهناك ثقافة محافظة تقليدية ورجعية وثقافة جديدة تقدمية وديمقراطية تتصارعان وفى الحالتين تلعب الثقافة فى العمق دوراً سياسياً، لكن الفلسفية البراجماتية والاتجاهات الذرائجية السائدة أسهمت فى تشويه الوعى وتزييفه حول الدور السياسى للمثقف مباشراً كان هذا الدور أو غيره مباشر وظل مجدى منفياً مثله مثل كل الذين اختاروا بقلوبهم حتى قبل عقولهم أن يهبوا حياتهم لمشروع التقدم والعدل، ومثل آلاف المؤهوبين فى وطن يأكل أبناءه المخلصين الطيبين ويهدى إمكانياتهم بينما يطلق حكامه الشعارات الجوفاء ويصدقون دعايتهم..

الخسارة إذن أعم وأشمل من مجرد فقدان عزيز أحبناه..
فوداعاً يا مجدى.

فريدة النقاش



السينما الإسرائيلية

الشرق/ الغرب. وسياسات التمثيل (١)

تأليف: إيللا شوهات

ترجمة وعرض: أحمد يوسف

مقدمة:

لأن إسرائيل تقف على أرض من الصراعات والتناقضات بين العديد من الثقافات واللغات والتقاليد ، فإن السينما الإسرائيلية ذاتها تجسد هذه الصراعات والتناقضات التي تدور بين الطبقات الاجتماعية المتصارعة ، كما تدور بين التيارات السياسية والأيديولوجية المتشابكة . إن الصراع الذي يتاثر في الجانب الأكبر منه بالواجهة بين إسرائيل والعرب بشكل عام وبين إسرائيل والفلسطينيين بشكل خاص، لكنه الصراع الذي يتاثر أيضاً بالتورطات بين اليهود السفارديم ذوى الأصول الشرقية واليهود الاشكانيان المنحدرين من أصول عرقية غربية ، وهو الصراع بين ما هو ديني وما هو دنيوي، وبين «اليسار» و«اليمين» . فالمجتمع الإسرائيلي والسينما الإسرائيلية يتسمان في جوهر وجذورهما بالتناقض في المشاعر والأفكار والتوجهات ، فعلى الرغم من أن إسرائيل تقع من الناحية الجغرافية في الشرق ، فإن الماجس السياسي المستحوذ عليها يظل دائماً متوجهاً في اتجاه الغرب . وعلى المستوى السياسي ، قد يتضرر البعض إلى إسرائيل على أنها «وطن» ولدته إحدى حركات التحرير (تحرير اليهود بشكل عام ، واليهود الغربيين بشكل خاص) ، إلا أن الحقيقة أنها لا تشبه أبداً أيها من حركات تحرير دول العالم الثالث ضد الاستعمار ، فجذورها نفسه ليس إلا نوعاً من الاستعمار ، وهي منذ ولادتها تعيش في تحالف دائم مع الغرب ضد الشرق ، لأن الفلسفة الصهيونية التي تتبناها تقوم في جوهرها على انكار الشرق ، وإنكار شرعية حركة تحرير أخرى حقيقة ، هي حركة التحرير الفلسطينية . وإن هدف هذا الكتاب هو تقديم تفسير نظري ونقدى متماسك من منظور الصراع بين الشرق والغرب ؛ أو بين العالم الثالث والعالم الأول ، داخل تاريخ السينما

الإسرائييلية، ولقد حاولت أن تتعقب هذا التاريخ بدءاً من تلك الأفلام القليلة الأولى التي تم إنتاجها في فلسطين عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما بعث كل من الأخوين لومبير وإديسون، بالصوريين السينمائيين لتصوير شرائط «غرافية» من الأرض المقدسة، وعبر المحاولات الأولى للرواد السينمائيين اليهود (مثل ناثان أكسيلورد، وباروخ أجاداتي) الذين صنعوا أفلاماً تسجيلية وجرائد سينمائية في العشرينات والثلاثينات، وحتى ولادة سينما حقيقة بعد إعلان تأسيس دولة إسرائيل في عام ١٩٤٨.

وفي الحقيقة فإن السينما الإسرائيلية ليس لها كيان كبير من ناحية عدد الأفلام، فإنتاج الأفلام الروائية يتراوح حول مستوى العشرة أفلام كل عام عبر العقود الماضية، ومع ذلك فإن هذه الأفلام تشكل طيفاً واسعاً من طرق المعالجات السينمائية، والتي تبدأ بالطموح في تقليد الأسلوب الهوليودي مثلما هو الحال في أفلام مناخ جولان، وتنتهي بالأفلام الجادة ذات التكاليف المنخفضة لمجموعة «كايترز» أو «السينما الإسرائيلية الشابة». كما أن هذه الأفلام -عندما ننظر إليها كثفاط سينمائية- تنطوي مجالاً كبيراً بين ما أسماه «الأفلام» «الوطنية البطولية»، التي تدور حول تأسيس الدولة والدفاع عن بقائها، وعبر الأفلام التجارية الناجحة من نمط «الكعكة اليهودية» (البوريكا)، التي لا تزال ثناء نقادها يقدّمها لأن النقاد يتظرون إليها باعتبارها كوميديات وميلودرامات عاطفية، وحتى الأفلام ذات الطابع الشخصي الذاتي، التي تتسم أحياناً بالوعي السياسي والاجتماعي داخل حركة «السينما الإسرائيلية الشابة».

لكن دراستي للسينما الإسرائيلية هي كل تنويعاتها -تنصب دائماً في اتجاه الموضوع الرئيسي لها، وهو المواجهة السياسية والحضارية بين الشرق والغرب. وإن منهج التحليلي يحمل الكثير من التأثير بالمنهج الذي يقف ضد النزعنة الاستعمارية بشكل عام (وهو المنهج الذي يتجسد في معالجات فرانز فانون، وإيميه سيزار، وألبير ميمى)، لكن منهجي قد تأثر على نحو خاص باسهام أدواره سعيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في مثل هذه المعالجة، وخاصة في تحليله النقدي لنزعنة «الاستشراق» التي تقوم من خلالها الحضارة الغربية بقولبة «الشرق»، منذ فترة ما بعد التزوير، فالنزعنة الاستشرافية تنظر إلى الشرق كمجموعة من السماء والصفات التي لا بد أن تنتهي دائماً لصالح الغرب ضد الشرق، لكن تبرر تفوق الغرب ومارسته العدوانية. لذلك فإن هذا الكتاب يهتم بتلك النظرة التي تجعل من الاستقطاب بين الشرق والغرب في السينما الإسرائيلية وسيلة لإنتاج وإعادة إنتاج الأفكار حول تقدم وعقلانية وتفوق إنسانية أحد هذين القطبين، وهو بالطبع اليهود الغربيون، بينما يكون التخلف والتقصي والدونية والانحراف والخروج عن المألوف من نصيب الطرف الآخر، والذي هو بالضرورة الفلسطينيون واليهود الشرقيون.

وبالطبع ، فإن هذه الثنائية بين الشرق / الغرب تتسم بالتبسيط الساذج والانتهاء إلى نتائج مضللة ، فإن من السهل على البعض أن يقعوا في إغراء المفهوم السطحي الضحل حول الشرق ، وتطبيق هذا المفهوم على كل المسلمين والعرب والعالم الثالث . لكن من جهة أخرى فإن اليهود أنفسهم قد يصبحون معرضين لهذه النظرة الثنائية التلفيقية ذاتها ، فالصهيونية السياسية تحمل معها تناقضًا أصيلاً ، وهي أنها تبشر بنهاية الشتات (الدياسبورة) ، وحيث تزعم أن كل اليهود سوف يجدون خلاصهم في الشرق ، ليقيموا هناك دولة تتجه أيديولوجياً وسياسيًا بكل طاقاتها في اتجاه الغرب.

لذلك فإن هذا الكتاب يهتم بالاستخدامات السياسية لتجسيد هذه الثنائية بين الشرق / الغرب ، والتى تمارس تجلياتها داخل السياق التاريخي والثقافي والسياسي والاجتماعي ، أو بكلمات أخرى «سياسات التمثيل» لهذه الثنائية . وإن كلمة «التمثيل» في حد ذاتها لها دلالاتها السياسية والجمالية ، فلقد تم انكار حق الفلسطينيين في «التمثيل الذاتي» لأنفسهم ، وحيث إن الصهيونية - كما تجسدها إسرائيل - تحتكر لنفسها الحق في الحديث عن فلسطين والفلسطينيين ، فإن الفلسطينيين (داخل إسرائيل) يجدون أنفسهم عاجزين عن تمثيل ذاتهم على المسرح الدولي ، وهو الأمر الذى ينطبق بشكل ما على اليهود الشرقيين داخل إسرائيل ، فهم قد لا يواجهون سياسات قمعية قاسية كتلك التى يواجهها الفلسطينيون ، لكنهم بدورهم لا يستطيعون ممارسة حقهم فى التعبير عن ذاتهم وتمثيل أنفسهم . فداخل إسرائيل ، وعلى مستوى الرأى العام资料 أيضًا ، يصبح الصوت المسيطر والمهيمن هو صوت اليهود الأوروبيين بينما يتم قمع أو تجاهل صوت كل من الفلسطينيين واليهود الشرقيين.

ويمكن النظر إلى هذا التناقض من زاوية أخرى ، من خلال المواجهة بين العالم الثالث / العالم الأول ، فعلى الرغم من أن إسرائيل لا تعد بآية حال بلداً ينتسب إلى العالم الثالث ، فإن هناك سمات تجمعها مع هذا العالم . فعلى مستوى التوزيع السكاني ، يشكل الفلسطينيون عشرة بالمائة من السكان ، بينما يشكل اليهود الشرقيون حوالي خمسين بالمائة ، وهم اليهود القادمون - لا يزالون يحملون في ذاكرتهم بقايا تراث - من بلاد مثل المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق وإيران والهند ، والتي ما يزال ينظر إليها حتى اليوم على أنها من بلاد العالم الثالث . وبهذا فإنه يمكن القول إن سبعين بالمائة من السكان داخل إسرائيل ينتمون إلى العالم الثالث لذلك فإن الهيمنة الغربية داخل إسرائيل هي نتيجة لتميز أقلية عدبة تقوم اهتماماتها وصالحها على انكار ارتباط إسرائيل بالشرق أو العالم الثالث.

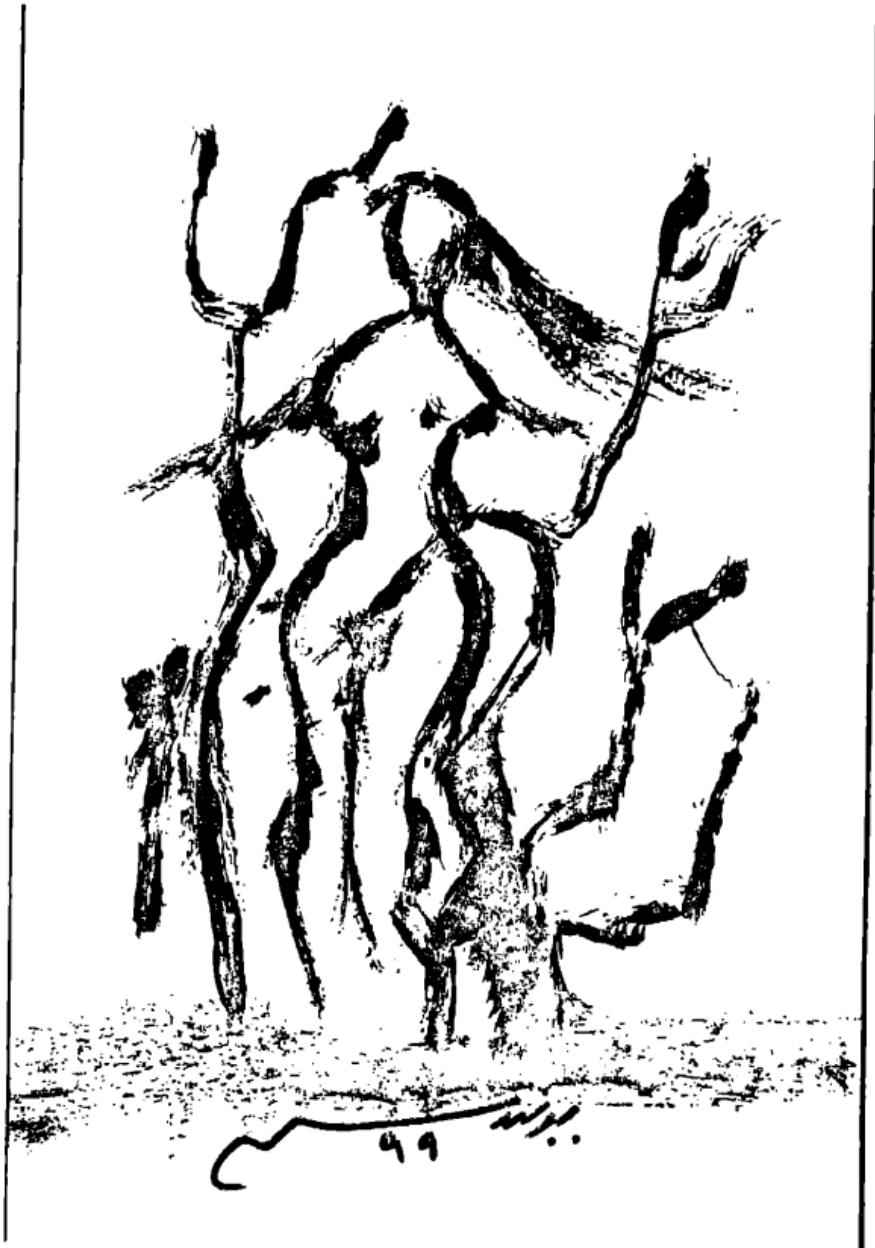
من ناحية أخرى ، فإن وضع السينما فى إسرائيل يشبه إلى حد كبير وضعها فى بلاد العالم الثالث حيث أنها تحاول فى الوقت الراهن الخروج من إطار السينما

«الاسطورية» التي تدور حول الأساطير المثالية لتأسيس الدولة ، إلى نوع من التعدد والتنوع داخل الصناعة السينمائية . ومع ذلك فإن صناع الأفلام والنقاد يتحدثون دائمًا كما لو أن صناعة السينما الإسرائيلية تتذبذب مرجعيتها من الصناعات السينمائية ذات البني التحتية المتقدمة والتاريخ الطويل ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة . بالإضافة إلى أنه ليس هناك وجود حقيقي في السينما الإسرائيلية لتلك النزعة التي تجدها في سينما العالم الثالث ، التي تحاول الانفصال عن النمط الهوليودي في الإنتاج والجماليات والنظرية السياسية .

لذلك فإن الوعي بالوقف العقدي داخل إسرائيل للتناقض بين الشرق / الغرب . والعالم الثالث / العالم الأول ، هو أمر جوهري لتحليل أسلمة مهمة مثل الكيفية التي يتم بها تمثيل الصراع العربي الإسرائيلي في السينما ، وكيف تطور هذا التمثيل عبر العقود ، وإن بعض الأفلام المبكرة مثل «عمود النار» (١٩٥٩) ، و«التل» (١٩٤٢) يجيز ، (١٩٥٥) ، تجسد روحًا وطنية مصطنعة تتغاهل تلك التناقضات الكامنة حيث تصور الإسرائيليين كأبطال ضد العرب المجردين من الإنسانية ، بينما تجد أفلاما متاخرة مثل «الخمسين» (١٩٨٢) و«رفاق السفر» (١٩٨٣) لا تتجاهل إلى تلك الشائنة للصراع بين الخير والشر ، وإنما تصور صراعاً معقداً بين جهات متعارضة لا تخلو أي منها من النزعة الإنسانية . في الوقت ذاته ، فإن «الشجاع» الإسرائيلي الذي جسده الأفلام الأولى قد تراجع ، ليفسح الطريق في بعض الأفلام الأخيرة ، مثل «قوات المظلات» (١٩٧٧) و«البندقية الخشبية» (١٩٧٩) و«جندي الليل» (١٩٨٤) ليظل يجسد في شخصيته بعض الظلال الدرامية للقوة والضعف ، وتتطبع عليه الملامح السلبية للحياة العسكرية .

وإن من القضايا الأساسية التي يدور حولها الكتاب مسألة التمثيل السينمائي لليهود الشرقيين ، الذين يمثلون أغلبية السكان اليهود في إسرائيل ، والصلة بين الطريقة التي يتم تمثيلهم بها ، وتلك التي يتم بها تمثيل «الشرق الآخر» (الفلسطينيين) . وفي الحقيقة فإن اليهود الشرقيين - حتى عندما تراهم موجودين على الشاشة - يجسدون نوعاً من الغريب ، الذي يعكس بدوره طبيعة بناء المجتمع الإسرائيلي نفسه ، حيث يتم إقصاؤهم بشكل واضح ومتعمد عن الصورة ، وهو ما يعبر في النهاية عن الوضع المتدنى الذي ينظر به اليهود الغربيون إليهم في سلم الطبقات الاجتماعية .

وليس هناك من مفر من أن تستخدم في مثل هذا التحليل مصطلحات سياسية ، فعلى الرغم من أنه يمكن التأكيد على أن كل الأفلام خرى أية سينما - هي أفلام سياسية على نحو ما ، أو أن لها بعداً سياسياً بشكل أو باخر ، فإن كل الأفلام الإسرائيلية بالضرورة ، وبطبيعة وجودها ، أفلام سياسية . ولذلك الأمر أسباب عديدة ، فأولاً وقبل كل شيء ، فإن تأسيس إسرائيل كدولة - على عكس معظم الدول



الأخرى -كان نتيجة لاضفاء شرعية القوة على أيديولوجيا سياسية هي الأيديولوجيا الصهيونية ، ولم يكن تأسيس الدولة نتيجة لتطور تاريخي متراكم عبر القرون . وإن الجدل الذى صاحب تأسيس دولة إسرائيل ما يزال فى الذاكرة الشخصية والتاريخية لصنع الأفلام (ولكى يكون الأمر أكثر وضوحا ، قارن ذلك بالذاكرة الشاحبة لعظم الاتجليز أو الأمريكيين حول «الماجنا كارتا» أو «إعلان الاستقلال» اللذين أصبحا ينت�يان إلى تاريخ بعيد) . من تاحية ثانية ، فإن وجود دولة إسرائيل ككيان مستقل كان نتيجة لصراع شديد التعقيد حول امتلاك السلطة والأرض ، فكما يقول إدوارد سعيد فإن «التحرير القومى لليهود» قد أقام وجوده على «أنقاض» وجود قومى «آخر» . وإننى أرجو أن أنجح فى أن أفضح تلك التزعزع الأسطورية فى الصهيونية ، بقدر ما أرجو أن أكشف عن وجهها الآخر ، عندما أجعل الصمت يتكلم ، ويُنطق بالسکوت عن فيها.

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يهتم فى جانب منه بمسألة «صورة» الفلسطينيين واليهود الشرقيين داخل السينما الإسرائيلية فقد حاولت فى منهجه أن أتجنب الواقع فى فتح الصورة الأحادية التى ترکز على الجانب الإيجابى أو السلبى ودهما من الشخصيات السينمائية الروائية . فاللغة السينمائية لا يمكن اختزالها إلى الشخصية أو الصورة ، كما لا يمكن تجاهل كل الدلالات الأيديولوجية المتضمنة فيها ، بل إن الممكن الوصول إلى حقيقة الشخصيات أو الصورة السينمائية ليس فقط عندما ترکز على العناصر الموجدة فيها ، وإنما على العناصر «الغائبة» التي تم حذفها منها . كما أنتهى أوليّت اهتمامي لمسألة توزيع الأدوار على الممثلين ، فيما يخص قضية «التمثيل الذاتي» ، فى محاولة لاكتشاف الدوافع الحقيقية وراء أمور قد تبدو ثانوية ، لكنها فى حقيقتها جوهيرية مثل أداء الممثلين اليهود الغربيين لشخصيات اليهود الشرقيين ، بينما يقوم الممثلون الشرقيون باداء أدوار الشخصيات العربية.

وليس من أهداف هذا الكتاب أن أقدم ترجمات لحياة المخرجين الإسرائيليين وأعمالهم الذاتية ، ولا أن أمنحك الثناء أو أكيل الهجاء لهذا المخرج أو ذاك ، ولكن هدفى هو أن أقدم تحليلًا نظريًا ومنهجياً لتاريخ السينما الإسرائيلية . ولكن أكون أكثر تحديدًا ، فإن تناولى يقف على أرض تحليل «النص» السينمائى ، فالأفلام ليست مجرد انعكاس للحظة تاريخية أو سياق اجتماعى ، ولكن الأفلام -كما يقول كريستيان ميتز- هى نص يحتوى على ثغرات تشارك السينما فيها وساحتها فنية أخرى (مثل البناء السردى والشخصيات ، ووجهة النظر التى يتم من خلالها السرد) ، بالإضافة إلى ثغرات ثقافية وأيديولوجية (مثل مسألة «الهوية اليهودية» ، وأسطورة «جيل الصابراء» وما يعتقده مصطلح «إرهابى») . لذلك فإنه لا يمكنك أن تفضل- على سبيل المثال- بين حجم الشخصية على الشاشة والزمن الذى تحتله من أحداث الفيلم)

وما يترتب على ذلك من تعاطف المتفرج أو عدم تعاطفه مع هذه الشخصية ، وبين الوضع الاجتماعي لهذه الشخصية في الواقع . ويمكنك عندئذ أن تعرف السبب وراء منع هذه الشخصية أو تلك ميزة المقطatas القريبية (الكلوز أب) ، ولماذا يتم إقصاء شخصية أخرى إلى خلفية الكادر أو الأحداث ، ولماذا تصبح شخصية هي « الفاعل » ، بينما شخصية أخرى هي « المفعول به » ، فالسياسة وجماليات السينما لا ينفصلان

أبدا ، مثلما لا ينفصل النص السينمائي عن السياق التاريخي الذي يظهر فيه . من جانب آخر ، يعتمد منهج الكتاب على المقارنة بين الأفلام والنصوص السينمائية ، وببعضها البعض ، أو بين الأفلام والنصوص غير السينمائية (الأدبية أو السياسية) التي مارست تأثيرا عليها . لهذا فإن عديدا من الأفلام التي يتناولها هذا الكتاب يمكن النظر إليها على أنها نصوص « صهيونية » ، ليس فقط لأنها تترجم الأفكار الصهيونية على نحو سينمائي بصرى (على سبيل المثال ، فالصهيونية تزعم أنهاء تحمل الصحراء تزدهر بالزهور) ، وهو ما قدمته بعض الأفلام الإسرائيلية على نحو حرفي ، وإنما لأن هذه الأفلام هي في جوهر وجودها ترجمة شديدة الوفاء للأفكار الصهيونية .

من جانب ثالث ، فإن منهج التناول في هذا الكتاب يعطي أهمية لإدراك العلاقة بين النص السينمائي والسياق التاريخي ، فالأفلام تتغذى على الثقاقة السائدة وتتشكل بواسطة التاريخ وتتأثر بالأحداث . وإن الماجز الذي يقيمه البعض بين النص والسياق أو بين « الداخل » و« الخارج » ، هو حاجز مصطنع ، لذلك فإن من المهم رؤية السينما الإسرائيلية في سياقها بكل أبعاده التاريخية والاقتصادية والثقافية ، وهو ما يفسر الدور المتزايد للدولة في توجيهه أو دعم الصناعة السينمائية ، أو تأثير الأفلام الإسرائيلية بالأحداث الجارية ، لذلك فإنه يمكن فهم النزعة الذاتية التي ظهرت في أفلام السبعينيات والثمانينيات ، وقدمت أبطالا لا منتمين يشعرون بالحصار والوحدة على أنها تعبير مجازي أو رمزى ، ليس فقط عن الاحساس (المتهم غالبا) من جانب المخرجين الإسرائييليين بالهامشية ، ولكنه أيضاً تعبير رمزى عن إحساس سياسي ينتاب المجتمع الإسرائيلي كل بالعزلة المتزايدة عن العالم . وإن الظهور المتكرر للقطة البحر في نهاية العديد من الأفلام ، مثل « مواء القبطان » (١٩٧٢) أو « البندقية الخشبية » أو « ترانزيت » (١٩٨٠) يرمز إلى الرغبة الكامنة في هروب هذا المجتمع عبر البحر إلى « الغرب » الأكثر تعاطفا .

إن هذه العلاقة بين النص السينمائي والسياق التاريخي تظهر جليا في لجوء السينما الإسرائيلية إلى إسلوب الاستعارة والمجاز والحكايات الرمزية . فالأفلام « الوطنية البطولية » من تاريخ هذه الصناعة تمثل حكايات رمزية تعليمية ، توجه كل اهتمامها إلى صياغة صريحة وواضحة للأفكار - الصهيونية ، من خلال شخصيات مثالية ذات بعد واحد ، وأحداث نمطية تتبع المنطق المحسوب بدقة لكن يوحى للمتفرج

الإسرائيلي بضرورة الالتزام بالقضية الصهيونية . وبالمثل، فإن ظهور أفلام «الكعكة اليهودية» (البوريكا) الكوميدية كان إشارة رمزية ، متوازية أحياناً ، وصريحة أحياناً أخرى ، للصراعات والتوترات العرقية ، والإيحاء بمكانية التوفيق بين الجذور العنصرية المختلفة للطبقات في المجتمع الإسرائيلي بحيث ترى قصة حب بين بطل وبطلة ، ياتي كل منها من أصل مختلف ، لكن اجتماعها في النهاية ، وبعد العديد من التعقيبات الميلودرامية والواقف الكوميدية ، يمثل رمزاً للرغبة في إنهاء التوترات العرقية وخلق تجانس اجتماعي.

وفي النهاية ، فإن منهج هذا الكتاب يولي اهتماماً بالمتلقى أو المتفرج ، فمن المؤكد أن التجربة السينمائية تتأثر بالضرورة بالوعي الثقافي والسياسي للمتفرجين ، الذين يتشارون بدورهم بالسياق التاريخي في قضايا مثل معنى الوطنية ، أو الأصول العرقية والصراع الطبقي ، والعلاقة بين الرجل والمرأة داخل البناء الاجتماعي . وإن المصممون الأيديولوجي لـ فيلم يتوجه به صناع الأفلام بالضرورة إلى المتفرج من خلال اللغة السينمائية ، والمترجف الإسرائيلي ليس كائناً مصمتاً ومجرداً ، وإنما هو إنسان محدد بعيشه ، رجلاً أو إمراة ، من اليهود الغربيين أو الشرقيين أو من الفلسطينيين (داخل إسرائيل) ، من طبقة مسيطرة أو أخرى مقهورة . لذلك فإن من الضروري أن يضع المرء في الاعتبار وجود المتفرج ، واحتمال وجود قراءات متعددة للفيلم الواحد تبعاً للوضعية الخاصة لكل متفرج ، وهو ما يعني أن السينما الإسرائيلية تظل دائماً - كامتداد للواقع الحقيقي - أرضًا للصراع السياسي ، والتوترات العرقية في إسرائيل ، بين طرف يمارس القهر ، وطرف يعاني هذا القهر ، وهو ما يعني أيضاً أن الإسرائيليين يمارسون الاحتلال في الأرض ، وفي عالم السينما الإسرائيلية على السواء.

الفصل الأول : البدایات فی المستوطنة التعاونیة اليهودیة

يعود ظهور فلسطين على شاشة السينما إلى السنوات الأولى من ميلاد فن السينما نفسه ، ففي عام ١٩٩٦ قام الأخوان لو وأوجست لوبيير بتصوير لقطات «غرابية» من ذلك النوع الذي يشير فضول المتفرج في العالم الغربي ، وكان من بين البلدان التي قاموا بالتصوير فيها فلسطين والمكسيك والهند ومصر ، كما قام المصورون التابعون لتوماس إيديسون بتصوير لقطات لفلسطين ، ومدينة القدس على نحو خاص ، ولقد كان فيلم لوبيير «محطة القطار في القدس» «محاكاة لفيلمهما الأول «وصول القطار إلى المحطة» ، كما أن فيلم إيديسون «لنرقص في القدس» .

(١٩٤٢) يحمل سمات من فيلم سابق له هو «رقصة فاطمة» . ولقد بدأت العروض السينمائية في فلسطين - كما هو الحال في معظم أنحاء العالم - حتى قبل بناء دور العرض المجهزة ، وكانت الإيطالية كوللارا سالفا تورى هي أول من قدم عروضاً سينمائية لبعض الأفلام في عدة مدن فلسطينية ، وفي عام ١٩٠٠ .

وفي فندق أوروبا بالقدس، تعمت عروض سينمائية تضممت فيلم «وقائع محاكمة ديفوس» الذي يحكي قصة محاكمة الضابط اليهودي الفرنسي في سبتمبر ١٩٩٩، وهي المحاكمة التي اتسمت بتنزعة العداء للسامية. وفي السنوات التالية، كان بناء دور عرض سينمائية جديدة في فلسطين أمرًا له علاقة بهم صناعة سينمائية في الشرق آنذاك، وهي صناعة السينما المصرية. فقد قام اليهود المصريون في عام ١٩٨٠ بالمساهمة في تأسيس «أوراكل»، وهي أول دار عرض سينمائية في القدس، والتي كان يرتادها جمهور مؤلف من مختلف الطوائف الدينية والعرقية المتعددة في فلسطين. أما في تل أبيب، فقد كانت البداية على يد أول عمدة للمدينة، مايير ديزينجوف، الذي كان أيضًا أول مستول في المستوطنة التعاونية اليهودية الأولى في فلسطين يدرك الأهمية الاقتصادية والثقافية لصناعة وفن السينما. فقد سافر ديزينجوف في عام ١٩١٢ إلى الإسكندرية، ليدرس إدارة المؤسسات المدنية، ودور العرض الأولى في تل أبيب في العام التالي، والتي كانت تحمل اسم «سينما عدن». ومن جانب آخر، كان الممثل المسرحي والسينمائي الرائد يعقوف دافيدون قد اكتسب بعض الخبرات التقنية والفنية خلال عمله في الاستوديوهات السينمائية المصرية. ولقد كانت مصر أيضًا هي مركز توزيع الأفلام العالمية (التي كان أغلبها أفلاماً أوروبية وأمريكية) في كل بلدان الشرق الأوسط، وعبر مصر كان من الممكن أن يتحقق عرض مثل هذه الأفلام في فلسطين. وحتى قبل تأسيس أول معمل سينمائي للترجمة إلى العبرية في تل أبيب، كان أصحاب دور العرض في فلسطين يطلبون مثل هذه الترجمة من القاهرة، التي كانت المركز الرئيسي للترجمة في المنطقة، بل إن خدماتها في هذا المجال وصلت إلى سوق السينما في الهند.

كما كانت هناك أيضًا علاقات تاريخية بين مصر وفلسطين على مستوى الإنتاج السينمائي، فإن يونافريديمان-منتج الأربعينيات الذي قدم واحداً من الأفلام الإسرائيليّة الأولى وهو فيلم «قرية مؤمنة» ١٩٥٢، كان قد اكتسب خبرته الهائلة من خلال شركة الإنتاج الخاصة به في مصر والتي قامت بإنتاج أفلام عربية من بطولة نجوم ومطربين كبار مثل حليم عبد الوهاب وفريد الأطرش. (المترجم: هكذا في النص!! ومن الملحوظ في هذا الأمر أن محمد عبد الوهاب قد قام بإنتاج وتوزيع أفلامه منذ فيلمه الأول «الوردة البيضاء» ١٩٣٢، من خلال شركته الخاصة. وليس هناك بين الوثائق التاريخية المتاحة لدى المترجم ما يشير إلى أن شخصاً يدعى يونان فريديمان كان يقوم بالإنتاج في مصر).

وفي فلسطين ذاتها، قام شخص عربي من يافا بالاتصال بثنان أكسيلورد في عام

١٩٤٤ من أجل تصوير جريدة سينمائية باللغة العربية ، وقد انتهى المشروع إلى إنتاج فيلم قصير حول ملجاً للأيتام ، تم توزيعه وعرضه في مختلف الدن الفلسطينية الكبرى- . وفي فترة لاحقة ، تلقى أكسيلورد دعوة من شخص عربى من القدس- . بــالتــيــاـبــةــ عنــ نــفــســهــ وــعــنــ شــرــكــاتــ الــصــرــيــفــ لــكــىــ يــقــوــمــ بــأــخــرــاجــ فــيلــمــ رــوــاــشــ بالــلــغــةــ الــعــرــبــ يــحــمــلــ اــســمــ «ــأــمــنــيــتــيــ»ــ (ــالــتــرــجــمــ:ــ لــاــ يــوــجــدــ بــيــنــ الــوــثــائقــ الــلــتــاــحــةــ مــاــ يــؤــكــدــ وــجــوــدــ فــيلــمــ بــاســمــ «ــأــمــنــيــتــيــ»ــ ،ــ الــذــىــ كــتــبــ الــمــؤــلــفــ اــســمــ بــالــعــرــبــ بــحــرــوفــ لــاتــيــنــيــةــ .ــ وــلــلــعــلــ مــنــ الــمــفــيــدــ أــنــ نــقــارــنــ ذــلــكــ بــمــاــ كــتــبــ قــاســمــ حــولــ فــيــ كــتــابــ «ــالــســيــنــمــاــ الــفــلــســطــيــنــيــةــ»ــ عــنــ فــيلــمــ رــوــاــشــ يــحــمــلــ اــســمــ «ــأــحــلــمــ تــحــقــقــتــ»ــ ،ــ يــصــوــرــ حــرــمــ الــقــدــســ كــدــعــاــيــةــ لــلــأــيــتــامــ ،ــ وــالــذــىــ قــامــ بــعــصــنــعــهــ فــلــســطــيــنــيــ يــدــعــىــ إــبــرــاهــيمــ حــســنــ ســرــحــانــ ،ــ اــســتــطــاعــ أــنـ~ يــكــتــبــ بــنــفــســهــ بــعــضــ الــخــبــرــاتــ فــيــ التــصــوــيــرــ وــالــطــبــعــ وــالــتــحــمــيــضــ وــالــمــوــنــتــاجــ وــالــاــخــرــاجــ ،ــ وــالــذــىــ يــذــكــرــ أــنــ رــفــضــ الــاشــتــرــاكــ مــعــ الــيــهــوــدــ فــيــ الــفــيــلــمــ ،ــ وــصــنــعــهــ وــجــهــ بــعــدــ تــشــكــهــ فــيــ نــوــاــيــاــ الــيــهــوــدــ)ــ .ــ كــانــ الســيــنــاــرــيــوــ بــيــنــيــاــ عــلــىــ الــحــبــكــةــ النــمــطــيــةــ لــلــمــيــلــوــرــدــ اــمــاــ الــاجــتــعــاــمــ ،ــ الــخــتــلــطــةــ بــالــأــغــنــيــاتــ ،ــ وــالــرــقــصــاتــ ،ــ وــهــىــ الــحــبــكــةــ الــتــىــ كــانــتــ تــعــتــمــدــ عــلــيــهــ مــعــظــمــ أــفــلــامــ الســيــنــمــاــ الــمــصــرــيــةــ ،ــ وــتــدــوــرــ حــوــلــ أــبــ وــأــمــ ثــرــيــنــ يــعــارــهــ زــوــاجــ اــبــنــتــهــمــاــ ،ــ وــحــتــىــ يــنــتــهــيــ الــفــيــلــمــ نــهــاــيــةــ ســعــيــدــةــ ،ــ فــإــنــ إــقــنــاعــهــاــ بــالــزــوــاجــ مــنــ رــجــلــ ثــرــيــ مــنــ اــخــتــيــارــهــمــاــ ،ــ وــحــتــىــ يــنــتــهــيــ الــفــيــلــمــ نــهــاــيــةــ ســعــيــدــةــ ،ــ وــلــقــدــ العــاــشــقــقــيــرــ يــنــجــعــ فــيــ كــســبــ الــمــالــ الــذــىــ يــســتــطــيــعــ بــهــ الــزــوــاجــ مــنــ مــحــبــوــبــتــهــ .ــ وــلــقــدــ لــمــ الــفــيــلــمــ أــوــتــارــ حــســاســةــ رــقــيــقــةــ فــيــ وــجــدــانــ الــمــتــفــرــجــينــ الــعــرــبــ ،ــ فــقــىــ أــحــدــ الــمــشــاــهــدــ نــرــىــ الــفــلــســطــيــتــيــيــنــ يــقــنــونــ أــغــنــيــاتــ حــوــلــ «ــبــلــادــنــ الــجــمــيــلــةــ»ــ ،ــ بــيــنــمــاــ نــرــىــ فــيــ مــشــهــدــ أــخــرــ إــحــدــىــ شــخــصــيــاتــ الــفــيــلــمــ ،ــ الــذــىــ يــمــثــلــ مــرــكــزــ اــجــتــعــاــمــيــاــ مــهــمــاــ ،ــ وــهــوــ يــحــضــرــ مــؤــتــراــ قــومــيــاــ عــرــبــاــ .ــ وــلــقــدــ عــرــضــ الــفــيــلــمــ ،ــ الــذــىــ أــنــجــ أــكــســيــلــوــرــدــ تــصــوــيــرــهــ بــيــنــ نــهــاــيــةــ عــامــ ١٩٤٥ــ وــبــدــاــيــةــ ١٩٤٧ــ فــيــ الــعــدــيــدــ مــنــ الــبــلــادــنــ الــعــرــبــ ،ــ لــكــنــهــ لــمــ يــعــرــضــ أــبــدــاــ فــيــ فــلــســطــينــ ،ــ بــســبــبــ التــوــتــرــ الــمــتــزاــيدــ بــيــنــ الــعــرــبــ وــالــيــهــوــدــ .ــ وــبــعــدــ صــدــورــ قــرــارــ الــأــمــمــ الــمــتــحــدــ بــتــقــســيمــ فــلــســطــينــ ،ــ فــإــنــ الــمــتــجــيــنــ الــعــرــبــ فــضــلــواــ أــخــذــ بــنــســخــةــ الــفــيــلــمــ الســالــيــةــ (ــالــنــيــجــاتــيــفــ)ــ إــلــىــ بــيــرــوــتــ ،ــ بــســبــبــ خــوــفــهــمــ مــنــ ردــ الــفــعــلــ الــجــمــاهــيــرــيــ الــفــاضــيــبــ .ــ إــذــاــ مــاــ تــبــيــنــ أــنـ~ الــفــيــلــمـ~ قــامــ عــلــ إــنــجــازــهــ ســيــنــمــاــيــوــنــ يــنــتــمــونــ إــلــىــ الصــهــيــوــنــيــةــ .ــ

وــمــنــ الــمــثــيــرــ لــلــدــهــشــةــ أــنـ~ الصــحــافــةـ~ الــعــرــبــيــةـ~ الــجــادــةـ~ ،ــ وــالــمــؤــســســاتـ~ الصــهــيــوــنــيــةـ~ أــيــضاــ ،ــ كــانــتــ تــتــعــاــمــلــ مــعــ الســيــنــمــاــ بــنــوــعــ مــنـ~ التــجــاهــلـ~ ،ــ وــذــلــكــ لــأــنـ~ الســيــنــمــاـ~ لــتــلــامــ الــعــالــمـ~ الرــوــحــيـ~ لــأــرــضـ~ إــســرــائــيلـ~ .ــ وــهــوــ الــاســمـ~ الصــهــيــوــنـ~ لــلــفــلــســطــينـ~ وــلــذــكــرــهــ لــأــنـ~ الســيــنــمـ~ لــتــلــامـ~ الــيــهــوــدـ~ وــأــيــدــيــوــلــوــجــيــتـ~ الــتــىـ~ تــؤــمــنـ~ بــالــعــملـ~ .ــ وــكــانـ~ أــوــلـ~ شــخــصـ~يــةـ~ مــهــمـ~ يــقــدــمـ~ عــرــضاــ صــحــفــيـ~ لــفــيــلــمـ~ ســيــنــمــاـ~ هــوـ~ الــكــاتــبـ~ آــفــيــجــدــوــرـ~ حــمــيــدـ~ فــيـ~ مــقــاــلـ~ حــوــلـ~ شــارــلـ~ شــابــلـ~ فــيـ~ عــامـ~ ١٩٢٧ـ~ ،ــ لــكــنـ~اــ نـ~ لــتــســتــطــعـ~ أــنـ~

نتحدث عن بدايات حقيقة في مجال النقد السينمائي إلا مع أواخر الخمسينيات ، خاصة في مجلة دافيد جرينبيرج «فن السينما» والتي استمرت في المصدر بين عامي ١٩٥٧ و ١٩٦٢ .

بل إن إقامة دار عرض «أوراكل» في عام ١٩٦٨ أثارت الغضب العام داخل مجتمع اليهود الغربيين (الأشكيناز) المتطرفين في القدس حتى أن ثلاثة من سكان المستوطنة اندفعوا داخل القاعة وأوقفوا العرض وهو يصيرون لعنة لهم . (من الغريب أن أحد الأفلام المعروضة كان «قضية دريفوس» كما ظهرت في عام ١٩١٣ ملصقات دينية تعبير عن الغضب ضد فن «السينما توغراف» الذي يؤدي إلى «الاختلاط الفاجر بين النساء والرجال في دور العرض» (ما يزال هذا هو الموقف ذاته حتى اليوم في دوائر اليهود الدینيين المتطرفين ، والذين يتظاهرون في الوقت الراهن ضد العروض السينمائية التي تجري في مساء أيام السبت) . وفي الحقيقة فإن الاستيماء من السينما كان يأتي من مصادر أخرى أيضاً ، فقد استخدم بعض اليهود عرض الأفلام من أجل جمع المال لأغراض خيرية ، فكتبت إحدى الصحف تنتقد تلك العادة باعتبارها لا تعبير عن روح العمل ، لأنها «تكتفى بالصالح الإعلانات حول عروض سينما توغرافية من أجل العائلات الفقيرة والمريض ، وجمع الصدقات ، وبهذا فإن العمل الغيرى العام يتم استغلاله دون ضابط أو رابط . وعندما بدأت السينما الناطقة ، أضافت مخاوف جديدة لدى اليهود من أثرها السلبي على تطور اللغة العبرية ، حين ينصرف الجمهور إلى مشاهدة أفلام ناطقة بلغات أخرى ، مما سوف يؤدي إلى أن الثقافات الأجنبية سوف تخسر اللغة العبرية إلى الأبد» .

على الرغم من ذلك ، فقد كانت البداية في صناعة السينما داخل المستوطنة التعاوينة اليهودية على ارتباط وثيق بتطور النشاط الصهيوني في فلسطين ، بل إنها كانت في مستوى من المستويات امتداداً مثل هذا النشاط ، وهو ما يشكل تفاعلاً قوياً بين رواد السينما الأوائل ورواد التزعة الصهيونية . فقد قام موسيه روزنبيرج بكتابة سيناريو أول فيلم صهيوني في فلسطين ، وهو فيلم قصير من عشرین دقيقة يحمل اسم «الفيلم الأول عن فلسطين» (١٩١١) ، والذي يصور الواقع اليهودية والنشاطات الصهيونية ، وتم عرضه في المؤتمر الصهيوني العاشر في بازيل كما قام سينمائيون يهود في الفترة اللاحقة بصنع أفلام حول تطور الوجود اليهودي في فلسطين من خلال وجهة نظر صهيونية ، وكانت المنظمات الصهيونية -مثل الوكالة اليهودية والاتحاد الفيدرالي للعمل (الهستادروت)- تقوم بتمويل هذه الأفلام ، ولم يكن الهدف من ذلك مجرد عرضها في الداخل ، وإنما في الأساس عرضها في الخارج .

لقد تجحت هذه المنظمات الصهيونية في اصطياد السينمائيين اليهود لكنه يصبحوا أدلة في جهازها الدعائي الضخم ، وهو ما أدى إلى ظهور عدد قليل جداً من الأفلام الروائية منذ بدايات السينما وحتى الستينيات ، بينما كان الفيلم التسجيلي

في فلسطين هو المرادف لأفلام الدعاية الصهيونية التي تم إنتاج بعضها لصالح مؤسسات أو مشروعات صهيونية بعثتها.

كان الرائد السينمائي الأول هو ناثان أكسيلورد الذي وصل إلى فلسطين من الاتحاد السوفييتي في عام ١٩٢٦ ، ولأنه اكتشف أنه لا يمكن للمستوطنة اليهودية الصغيرة (التي لا يزيد عدد سكانها عن مائتي ألف) أن تغطي تكاليف أي فيلم حتى لو كان ذا ميزانية منخفضة ، فإنه قرر أن يقوم بالعمل في السينما معتمدا على نفسه . وهكذا أقدم على إنتاج المحاولة الروائية الأولى في السينما الإسرائيلية تحت اسم «الرائد» (١٩٢٧) ، لكن الفيلم لم يكتمل أبداً بسبب صعوبات التمويل . لكنه استطاع بعد ذلك - بالاشتراك مع بعض أعضاء المستوطنة - تأسيس شركة «مولديت» (والتي يعني اسمها «الوطن») ، والتي أنتجت خلال سنوات حياتها الخمس- ومن خلال الجهود الجماعي - بعض الأفلام الاعلامية القصيرة ، والأفلام التسجيلية ، وأول جريدة سينمائية إسرائيلية . كما ظهرت آنذاك الجريدة السينمائية الثانية بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٤ ، والتي أسسها باروخ أجداتي ، الذي أنتج أول فيلم تسجيلي ناطق باسم «هذه هي الأرض» (١٩٢٥) ، والمؤلف في جزء كبير منه من بعض فقرات من الجرائد السينمائية ، التي تصور بدايات الوجود الصهيوني في إسرائيل .

من جانب آخر، استطاع أكسلورد تطوير مشروعاته بعد نجاح فيلمه الروائي «عوديد الثالث» (١٩٢٢) ليؤسس «شركة أفلام الكرمل»، التي كانت تصدر جريدة سينمائية أسبوعية ، وفي الحقيقة فإن إصدار الجرائد السينمائية كان يعبر عن جانب مهم لدور «الأخبار» في الحياة اليومية داخل مجتمع المستوطنة الأولى ، وهو الأمر الذي يفسر غزارة إنتاج مثل هذه الجرائد السينمائية بالمقارنة مع ندرة إنتاج الأفلام الروائية . وبينما كان توسيع هذه الجرائد يأتي من الإعلانات ، فإن إنتاج الأغلب الأعم من الأفلام التسجيلية كان مصدره المؤسسات الصهيونية وهي الأفلام الصهيونية التي كانت تلقى ترحيباً كبيراً في الخارج خاصة بين الدوائر اليهودية ، ولم يكن السبب في ذلك هو مجرد التعاطف مع المستوطنين الصهاينة في فلسطين ، لكن الأهم كان الشوق إلى رؤية صور من الأرض «الأسطورية» المقدسة .

وكانت بعض هذه الأفلام التسجيلية أو الروائية يتم عرضها في البلدان العربية ، خاصة في مصر - مثل فيلمي أكسيلورد «كانت أيام» (١٩٢٢) و «عوديد الثالث» لذلك فإن ردود الأفعال الغاضبة كانت تظهر بين الحين والآخر - فقد كتب أبو الحسن - مراسل القاهرة لصحيفة «فلسطين» ، التي كانت تصدر في يافا - مقالات عديدة متقدمة «الدعاية الصهيونية» في هذه الأفلام ، ومطالباً اتحادات العمل العربية بالرد المماثل عليها . ولقد كان مصدر هذا الغضب - الذي عبر عنه الجمهور عند عرض فيلم مثل «حياة اليهود في أرض إسرائيل» - ينبع من الفكرة الصهيونية التي تتتجاهل وجود العرب الحقيقي كأغلبية من شعب أرض فلسطين . فقد كانت هذه الأفلام توحى بأن

فلسطين يهودية مائة في المائة.

بل إن «مكتب الأعلام الجماهيري» الذي تديره سلطات الاحتلال العسكري البريطاني، دعماً لثان أكسيلورد لإنتاج أفلام تعليمية باللغة العربية، من أجل تعليم «ال فلاحين » العرب طرق الزراعة الحديثة، وطبقاً لرواية أكسيلورد نفسه كان أحد هذه الأفلام من تربية الدواجن، ظهر فيه بعض سكان المستوطنة اليهود وهم يلبسون «الكوفية» ليقوموا بتمثيل دور الفلاحين العرب.

لقد شكلت الأفلام التسجيلية، الصامتة والناطقة، النماذج الأولى التي خرجت منها السينما الإسرائيلية الروائية، خاصة في تصوير الموضوعات والأفكار الصهيونية على نحو شديد المثالية. وهكذا كانت تتكرر على الشاشة صور المهاجرين اليهود الأوائل وهم يعملون في الأرض، ويهدون الطرق، ويبنون المدن، بما يوحى بأن المستوطنة التعاونية اليهودية نجحت في أن «تجعل الصحراء تتفتح بالزهور» في كل النشاطات الزراعية والتكنولوجية والثقافية. في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وبعد إعلان دولة إسرائيل، سوف تظهر في الأفلام موضوعات جديدة، مثل حركة المقاومة السورية، وإنقاذ المهاجرين اليهود، والدفاع عن اليهود، والدفاع عن الدولة، والهجرة الجماعية، ولم الشمل بعد الشتات). ومن بين هذه الأفلام التسجيلية الأولى فيلم «أرض إسرائيل تستيقظ»، والذي كتبه ويليام توبكيس، الصهيوني الأمريكي الذي كان يعيش آنذاك في فلسطين، وهو الفيلم الذي تم إنتاجه بتمويل من صندوق الدعم اليهودي الوطني. ويعتمد الفيلم على خط رواي يدور حول سمسار قطن يهودي أمريكي يدعى ماستر بلومنبيرج، يصل إلى يافا في زيارة قصيرة لمدة يوم واحد، لكنه يبقى شهراً كاملاً عندما يقنع أن هناك المزيد لكي يراه في هذه الأرض التي تشهد «ميلادها الثاني». ليطوف سانحاف في البلاد، وفي نهاية الفيلم يكتشف أن له ابن عم في إسرائيل، فيعلن أنه سوف يودعه وداعاً قصيراً، لأنه سوف يذهب لكي يصنف أعماله، ويعود إلى «أرض الآباء».

إن تلك الأداة الدرامية - داخل فيلم تسجيلي - والتي تتجسد في بطل أجنبى من العالم الغربى، كانت في فيلم «أرض إسرائيل تستيقظ» وسيلة لعبور الحاجز بين المتفرج الغربى «والواقع» الشرقي على الشاشة. (وفي فترة لاحقة، سوف تتطور تلك الحيلة الدرامية لتركيز اهتمام المتفرج على بذرة معينة في الأفلام الروائية الصهيونية التي تصور العمل الصهيوني بذريعة رومانسية مثالبة). وفي العرض الأول للفيلم في القدس (تمت إضافة نص صهيوني احتفالي كتبه المصطفى ييهودا ماثييس (الذي سوف يصبح فيما بعد رئيس الجامعة العبرية)، وهو النص الذي ينتهى إلى الربط بين عرض الفيلم في اليوم الرابع من يوليو، وبين تاريخ وفاة

هيرتزل .

لقد تمت ترجمة فيلم «أرض إسرائيل تستيقظ» إلى ثلاثة عشرة لغة ، وتم توزيعه عبر العالم كله ، ليصبح من كلاسيكيات أفلام الدعاية الصهيونية وحتى بعد إعلان دولة إسرائيل ، سوف يستمر ويتجاوز إنتاج الأفلام التسجيلية الخامسة أو تلك التي تستخدم أدوات درامية (الدراما التسجيلية) ، بتمويل وتشجيع من المنظمات الصهيونية بهدف عرضها عروضاً غير تجارية داخل إسرائيل من أجل «الأهداف التعليمية والتربوية» ، ولتوزيعها في الخارج عن طريق المؤسسات اليهودية ، خاصة في الولايات المتحدة.

لقد كانت آلية تحويل الصهيونية إلى مثل أعلى في هذه الأفلام التسجيلية - الروائية فيما بعد - تخضع لكل من المنتجين (المؤسسات الصهيونية المملوكة) والمستهلكين (الصحفيين الصهيونيين والجمهور) ، ولقد ظلت هذه الآلية تعمل دائمة حتى في الأفلام التي لا تخضع للرقابة الفعلية ، حيث أصبحت نوعاً من الرقابة الذاتية والعلاقة الراسخة بين الفنان والجمهور ، وبين الحقيقى والروائى (المتخيل) في عالم السينما . فعلى سبيل المثال وفي محاولة أكسيليورد السينمائية الروائية الأولى التي لم تكتمل في الفيلم الذى كان يحمل اسم «الرائد» ، كان هناك اتجاه لدى الرأى العام للنفخ فقط من أجل عدم السماح بعرض أي «عناصر سلبية» من الحياة داخل المستوطنة التعاونية اليهودية . ولأن الفيلم كان متاثراً بروح الصهيونية الأولى ، فقد كان من المفترض أن يقدم معاناة المهاجرين اليهود الأوائل ، وببدأ تصوير الفيلم بالفعل في أحد شوارع تل أبيب ، وكان على الممثل الذى يقوم بدور المهاجر اليهودى أن يمثل أنه ينهر على الأرض يسبب الجوع وهو يعبر الشارع ، وهنا توقف الجمهور العابر بداعي الفضول ، مما أدى إلى توقف التصوير ، لظهور على صفحات الصحف في اليوم التالي تعليقات غاضبة عن «النزعه المضادة للصهيونية» التي كان يتم تمثيلها وتجميدتها عن طريق مشاهد مثيرة للرعب ، تصور المهاجرين الأوائل وهم يحتضرون من الجوع في شوارع تل أبيب ، وهكذا هوجم المشروع السينمائي الرائد ، وقوبل بالشجب والاستنكار ، مما خلق صعوبات كبيرة في طريق استكمال الفيلم لعجز أكسيليورد وشركاه عن إيجاد مصادر لتمويل الإنتاج ، لهذا لم يتم استكمال الفيلم أبداً.

لقد أصبحت الأفكار المسبقة حول الواقع الصهيوني داخل فلسطين / إسرائيل تتمثل شفرة رئيسية في ممارسة صنع الأفلام ، وأصبحت الأفلام معياراً شديداً الحساسية لقياس أي انحراف طفيف يخرج عن الإجماع حول الأفكار الصهيونية . ومن بين الشهادات الدالة في هذا المجال شهادة ناثان جروس ، الذي قام خلال الخمسينيات بإنتاج

الأفلام للهستادروت ، بأنه كتب سيناريو فيلم « الكيلو متر الثالث عشر » (١٩٥٣) الذي يصور تمهيد الطريق إلى مدينة سدوم ، قبل أن يذهب ليرى بنفسه كيف يتم هذا العمل في الواقع حتى أنه وضع أحد المشاهد التي تصور العمال وهم يرقصون رقصة دينية بعد انتهاء عمل النهار ، وهي صورة تتنق مع الصورة الأسطورية للمهاجر الصهيوني ، لكنه تعلم فيما بعد أن الواقع شديد الاختلاف عن هذه الصورة المثالية ، « وبعد يوم من العمل الشاق » ، لم يكن لأى عامل أية طاقة أو رغبة في أن يرقص رقصة دينية ! ربما كان الأمر كذلك في أيام الأساطير ، لكنه ليس كذلك اليوم ، خاصة أن العمال الذين كانوا يعملون في رصف الكيلو متر الثالث عشر ينتمون في الغالب إلى الدروز أو اليهود اليمانيين الكبار في السن . وفي البداية لم يكن المستولون في الهستادروت سعداء بتلك الصورة الواقعية ، لكنهم رضوا في النهاية بالواقع كما هو ، ومع ذلك فإن يوسف بورنستين (مستشار الهستادروت الذي أشرف على إنتاج ما يزيد على خمسين فيلماً) احتج على المشهد الذي ينتمي إلى ما أسماه « الواقعية الجديدة » وصورت فيه العمال في عورتهم منهكين محطمين بعد يوم من العمل تحت شمس سدوم اللاهبة ، ليلقوا بأجسادهم فوق الأسرة داخل الأكواخ . كانت الكاميرات تتحرك حركة يانورامية على الأحزنة التي خلعلها العمال النائمون ، ومن بينها زوج من الأحزنة البالية الممزقة .. وهنا بدأ الجدل والاحتجاج ، فقد طلب يوسف وروساوه حذف لقطة هذا الحذاء بحجة أنه « من المستحيل أن تصور عاملًا في إسرائيل يرتدي حداءً ممزقاً ، فماذا سوف يقول الأغيار غير اليهود عننا ؟ وماذا سوف يقول اليهود الأمريكيون الذين يدفعون التبرعات ؟ ».

بل إن الأفكار الصهيونية تحكمت أيضاً في مسألة عرض الأفلام الأجنبية ، ففي عام ١٩٦٢ قام بوقف دافيدون بعرض نسخة قام بإعادة توليفها من الفيلم الهوليودي « الكتاب المقدس » ، حيث حذف مشاهد « المزمير » ، ووضع بدلاً منها مشاهد معاصرة تصور المستوطنين الصهاينة وهم يحرثون الأرض ويغرسون الأشجار ويقيمون المنازل ، كما وضع تعليقاً صوتياً معاصرًا باللغة العبرية فوق التعليق المكتوب على الشاشة باللغة الإنجليزية ، يتلو فيه بعض مقتطفات من الأبيات الصهيونية لتمتزج مع مقتطفات « الكتاب المقدس » ، كما تمت إضافة أناشيد المهاجرين الأوائل ، وتشجيع المترجين على الغناء معها ، وهكذا تحولت النسخة الهوليودية من « الكتاب المقدس » إلى وسيلة لدعم القضية الصهيونية.

وخلال الفترة التي ظهرت فيها أفلام الواقعية الاشتراكية ، توجهت أيضاً أفلام « الواقعية الصهيونية » إلى الإيحاء بصورة مثالية عن الواقع الذي تخلقه السياسات الصهيونية ، سواء من خلال الشخصيات البطولية المفرطة في بطوليتها ، أو من

خلال الاستخدام العاطفى للموسيقى فى لحظات الذروة ، أو باستخدام صوت رجولى خشن ليقوم بالتعليق الحماسى على الأفلام التسجيلية ، بل فى بعض الأفلام الرواية أيضا . وهكذا كانت الأفلام الرواية والتسجيلية تقوم بتجمیل صورة الواقع الذى تتناوله، من خلال حذف الملامح السلبية والتاكيد على الملامح الإيجابية.

ويمكن تفسير سيادة الأيديولوجية الروسية/ السوفيتية على التوجهات الفنية داخل المستوطنة اليهودية العبرية . وهى السيادة التى ظهرت واضحة فى أفلام روائية مثل «عوديد الثالث و الصابرا » - داخل السياق الخاص لسيادة المستوطنين اليهود الروس (خاصة خلال العقددين الأولين من القرن العشرين) الذين أتوا إلى فلسطين وهم لا يحملون فقط الولاء لوطنهن الذى ولدوا فيه ، وإنما كان يسيطر عليهم أيضا استلهام تجربة « الأم روسيا » بقى الأمل فى تكوين مجتمع (يهودي) جديد ، من خلال التفسير الصهيونى الخاص للاشراكية ، لذلك كانت الأفلام السوفيتية ذاتها الصيغ داخل عالم المستوطنة ، وربما كانت أكثر ذيوعا من الأفلام الهوليوودية ذاتها ، وهو الأمر الذى انعكس أيضا فى نبوع شهرة الأغانيات والأعمال الأدبية والمسرحية السوفيتية.

ولهذا أيضا تركت مدرسة ستانسلافسكى فى التمثيل أثراً كبيراً فى تكوين المسرح والسينما العبريين ، خاصة وأن معظم ممثلى وممثلات السينما الإسرائىلية حتى منتصف الستينيات كانوا يأتون أصلًا من عالم المسرح . ولقد امتزجت طريقة ستانسلافسكى فى توحد الممثل مع الشخصية ، بالرغبة فى استخدام الديكور التعبيرى والصوت العالى الفخم الذى كان ينطوي بلغة عصرية معاصرة ، وهو ما جعل الأفلام الإسرائىلية الأولى تتسم بالصبغة المسرحية ، لكن الأهم هو أن الممثلين اليهود الشباب كانوا يشعرون وهم ي实践中 باللغة العبرية - بتلك الطريقة التى لا تخلو من المبالغة فى الأداء - بأنهم يقومون بتجسيد الأفكار الصهيونية حول الخلاص ، الذى يخرج عن معناه الدينى ليكتسب الدالة السياسية المعاصرة .

• فى العدد القادم •

تواصل مع: إسماعيل سليمان، ومحمد
إسماعيل، ونصوص: غسان هلسا و محمود أبو
عشية وعادل عبد الباقي

شعر

لَا فَقْرُ وَ لَا قَهْرٌ

ملك عبد العزيز

“مقدمة إلى المصديق الراحل المناضل أحمد الرفاعي”

أحقاً غاب عنا وجهك السمع
ولن نلقاءُ
الليل ولا أصبحُ
وأنفثت الشموعُ
فلياناً نوعُ
وضاع الحب والتحنانُ
والبيوْحُ

أحلا رحت فى بحر السكوت
وفى الأرض التى أحببت
عمرك
لم تودعنا
فذقنا اليتم والحسرة
ونذقنا اللهفة المرة

أذبت حياتك الخضراء
كى تتخضر الصحراء(١)
وعشت السجن والمنفى

لكي تتحرر الأوطان^(٢)
 لا ذل ولا أسر
 لكي يتحرر الإنسان
 لا فقر ولا قهر
 وجدت بأمنك الغالى
 وجدت بروحك الحره
 وعفت المنصب العالى^(٣)
 وعفت الصيت والشهره .

سنذكر كل ما صنعت يداك
 لنبني عزة الأوطان
 لنبني العدل والميزان
 لنبني مصرنا الحرة .

- (١) أقام الفقيد مزرعة في الصحراء حول سجن الواحات بمساعدة بعض الزملاء.
- (٢) شارك الفقيد في الكفاح المسلح في القناة بعد إلغاء معاهدة ٣٦ - سنة ١٩٥٠، كما كان له دور قيادي في الكفاح المسلح أثناء العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦.
- (٣) رفض وزارة العمل حين عرضت عليه في عهد السادات حتى لا يخون العمال.

منتصر القفاس : قصاص مقصود وشخص غير مقصود

د. صلاح السروى

الافتراض عن الذات هو البنية المركزية في قصص هذه المجموعة، وهو الذي يشكل تفاصيل عملها ، خالقاً مشاهد تقوم على رؤية حيادية غير مكثرة ، تعلوها شخصيات رمادية لا ملامح لها ، خارجية أو داخلية ، منفصلة عن أفعالها ومتلهية عنها بالخيال في التذكر ، وأحياناً الاستعاضة عن الواقع برمته بالحلم ، سواء كان جلم اليقظة أو جلم الكابوس ، في التباس واضح لحقيقة كل منهما فالواقع يبدو حلماً والحلم يبدو على نحو ما ، أشبه بالواقع حيث يؤدي كل ذلك إلى انعدام التركيز على معنى محدد أو محاولة الاتيان بمفارقة أو تعمد الإيهاش . وهو الأمر الذي يفرضي بدوره إلى تراجع فعل الكتابة ليصبح فعلاً ثانوياً « كما لو كان الأمر لا يعود كونه رسالة أو تقريراً ، أو نسخاً لغويًا ميتاً » كما يقول رولان بارت.

ولعل هذا المنحى في طرح الرؤية الفنية للعالم يتافق مع تلك الوجهة التفكيكية التي سادت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، والتي تحاول أن تطرح نصاً مخاطلاً قد يشبه الواقع ولكن في الحقيقة يعارض عملية محو وكتابة له من زوايا تبدو غير مقصورة تماماً . كما نجد بوضوح عند إيتالوا كالفيتو وإميرتو إيكو وتوماس بيتشون وروبرت كوفر، وبدرجة أقل ، ميلان كونديرا . وذلك تحت تأثير مفهوم بعد حداثي يعادى التصورات الجاهزة أو الدوچمانية الأحادية الجانب للحقيقة الوجودية للإنسان والعالم إن كان هناك شمة حقيقة!! . إن علاقة النص بالعالم ، على هذا الأساس ، لم تعد علاقة وصف أو تفسير ،

أصبحت علاقة مسالة بحث أصبح الأكثر ألفة مصدراً متجدداً لإثارة الدهشة وإثارة التأويل الذي لا نهاية له . وذلك بعد إعادة طرحة على نحو يبدو اعتباطياً . تتبدي هذه المعانى أول ما تتبدي في جملة العنوان: «شخص غير مقصود»، حيث نكتشف ، على غير العتاد ، أن هذا العنوان ليس عنواناً لإحدى قصص المجموعة ، مما يدل على أنه قد قصد به الإشارة إلى المنحى الجمالى والتعبيرى لقصص المجموعة ككل .

وأرى أن الكاتب قد وفق في ذلك تماماً ، فجميع الشخصيات المطروحة لا ملامح لهاـ كما أسلفتـ ويندر أن نجد لإحداها اسمـ فهو كائنات معمدة تصلح لأن تنسحب على أي فرد ، وبخاصة لو كان هذا الفرد «غير مقصود» ، أي تم انتقاوه بشكل اعتباطي . يقول في قصة «خروج إنسان»، وهي أولى قصص المجموعة ، و(نلاحظ الدلالة التعبيرية لكلمة إنسان والتي تم تجريدها حتى من التعريف):

«من ساعة وهذا الإنسان يبحث عن هدية لحبيبه». وهكذا دون ذكر أية سمات قد تميز هذا الإنسان ، ومن ثم تندىء أية مشاعر يمكن أن تتكون تجاهه ، فلا تعاطف ولا ثنور ، وتبقى معه محايدين ، كما أنه هو ذاته محابٍ تماماً تجاه فعله ، فهو يمارس عملية بحث محابٍ تماماً ، لا يهدف فيها إلى أن يجد حقاً هدية لحبيبه ، ولا بحثاً عن شيئاً بعينه ، وإنما بسبب غريب ، وهو أنه يتمسك بفكرة .. «أن شراء هدية لا يتم إلا بحيرة ولف ودوران»، وهنا يبرز السؤال : وما الداعى إلى تم斯كه بهذه الفكرة ؟ وخاصة أن من السهل أن يجد هذه الهدية بمنتهى البساطة . حيث تأتى الإجابة أكثر غرابة ، أوقل أكثر دلالة:

«ليستطيع إقناع نفسه بأنه تعب وكد حتى عثر على الهدية المرجوة» (ص ٩). وكأنه غير واثق فعلياً مما ي يريد ، وأنه يفتقد اليقين تجاه ذاته ، وهو بذلك يتعامل مع ذاته وكأنها شخص آخر منفصل عنه يحاوره ويحاول إقناعه عبر ممارسة تأخذ طابعاً تجريبياً تدليلاً.

يتناول هذا المعنى بجلاء أكثر عندما يقول قبل نهاية القصة بقليل : «اشتكى حبيبته (...) من أنه ليس معها تماماً ، كأنه نصفان ، نصف في أحضانها ونصف آخر لا تعرف موضعه (...) بعد شكوكها مباشرة يبدأ في الانتباه والتركيز والتدقيق واتخاذ الوضع كما يجب » (ص ١٤) تلك هي ازدواجية الذات وانشطارها وانفصاليتها من ممارساتها وغريبتها عن وجودها ، حيث تفقد علاقتها الحميمة بالآخر وبما تقوم به من فعل تجاهه ، فهي تعارض الفعل لأنه من الطبيعي أن تقوم به بل لأنه واجب أو لأنه

ينبغي أن يكون كذلك.

يقول في نهاية القصة:

« وإذا لم يفلح في أن يصدق كل ما يفعله الآن ، فعلى الأقل يستطيع حينما يعود إلى غرفة النوم دون اضطرار إلى أن يستيقظ مبكراً (ص ١٥) يقول الرواوى ذلك وقد نسى تماما تلك الرحلة العبثية للبحث عن اللاشى ، ولا ندرى هل عثر على مبتغاه أم أخفق ، ولا أثر هذا الذى وجده على حبيبته ، وتصبىع القضية الجديدة - القديمة هي أن يصدق ما يفعله أو لا يصدق حتى هذا تقل أهميته أمام اليقين الوحيد الممكن وهو أن ينام طويلاً .

يتكرر هذا المعنى على نحو مغایر نسبياً في قصة « القاتل » حيث تقابل ذلك الشخص الذى يرى في حلمه أنه يقوم بقتل إنسان فإذا بالرغبة في القتل تختاب على نحو كاسح ، كما أن يقينه بالقدرة على القتل يملؤه على نحو جارف ، الأمر الذى يدفعه إلى الخروج للبحث عن إنسان يقتله !! هكذا ينفس البساطة التي خرج بها بطل القصة السابقة الذى خرج للبحث عن هدية لحبيبته ، حيث تلاحظ هذا التوافق في الخطأ الفنية السريعة للقصتين ، فتفعل الخروج واحد ، وهاجس البحث واحد ، كما أن الرغبة في تأكيد أن ما يفكر فيه صحيح أمام ذاته المنفصل عنها واحد ، وأخيراً فإن اعتباطية الهدف واحدة في كلتا القصتين ، غير أن إنسان هذه القصة المجهول الهوية واللامع يحدث لديه تحول شعورى قبل أن يصبح قاتلاً ، وهو أن يشبه قاتلاً يهرب من مطارديه فيتحول هدفه من البحث عن شخص ليقتله إلى البحث عن مهرب من مطارديه المحتملين ومن ثم يأخذ في ممارسة أشكال عده للتخلص ، ناسيا تماما فكرة القتل وكانتها قد أصبحت ماضيا بالنسبة له ، بعد أن كانت مستقبلاً أو هدفاً يسعى إليه قبل قليل ، حيث تلاحظ تشظي الزمن جنباً إلى جنب مع تفتت الحدث وتحوله من خلال انتقالات حرة بين المشاهد . يدل على ذلك أنه في نهاية القصة ينتقل بنا الزمن إلى ما بعد ذلك بسنوات قاتلاً :

« ها هو بعد سنوات ، كلما تذكر هذا اليوم ابتسم ابتسامة العاشر إلى بيته » ص ٢٧ دون أن نعرف ما أفضى إليه كل ما سبق من الخروج والبحث والتذكرة ورسم مشاهد الطريق والمقهى والأفلام السينمائية التي تدور حول القتل والتحول نحو إحساس القاتل المطارد .. إلخ .

ويمكننا أن نفهم هذا الأمر على أن إنسان القصة إنما كان يعيش حالة نفسية تلبسية ربما من جراء أنه لا يعمل أو ما يشبه ذلك ، وقد تعافي منها في نهاية القصة ،

لدرجة أنه عندما تتبعه قطة (غير مقصودة هي الأخرى) رغم كل محاولاته ابعادها عنه يحملها بين يديه . « ويبدو لو ينصحه أحد أو تمنى له يدان لتحميلها عنه » وهو الذي كان يرى القلطان مترندة بفعل القتل . بما يوحى بمسالتة وقلة حيلته ، غير أنه يمكن فهم الأمر على نحو آخر وهو الارجح في هذا السياق ، وهو أن هناك مجموعة من التحوّلات غير المبررة وغير المنطقية وربما غير المؤكدة تنتاب إنساناً يتحرك في انفصال نام عن فعله وعن ذاته .

يتفاقم هذا الاغتراب عن الذات ليتجسد على نحو ناصع في قصة « عين واحدة »، عندما يقول الرواوى أن بطلها (مجهول الاسم واللامام أيضاً) .. « سيحكي لحبيبه أنه . قرر أن يغيب عن المدرسة (مكان عمله) ، وأن يرتاح من تردد المقرر وتكرار شرحه في فصول عديدة ، إلى درجة أنه يشعر أحياناً بصوته قد انفصل عنه وصار صوت شخص آخر ، يراقبه هو من بعيد محاولاً معرفة العلاقة التي تربطه به (ص ٢٤) حيث نلاحظ استخدام حرف الاستقبال (السين) في « سيحكي » بما يعني أن هذا الفعل لم يتم بعد ويمكن أن يحدث أو لا يحدث ، ولا ندري بعد ذلك هل حدث أم لا ، لأن زمن القصة كله ليس الزمن الحاضر أو الماضي وإنما المستقبل.

وإذا كان الضمير المستخدم هنا هو ضمير الغائب بما يعني أن الرواية السردية ، تتم من الخارج ، فإن استخدام الحرف الدال على الزمن المستقبل يعني أن الرواوى إما أن يأخذ منحى الرواوى التقليدي العليم ببواطن شخصياته وما يعتمل في توسمهم وماضيهما ومستقبلهما ، وإما أنه يطرح الأمر برمته على أنه في طور الامكان والاحتمال ، لا أكثر ، دون أي يقين في حقيقة حدوثه . وهذا ما أرجحه في هذا السياق . كما نلاحظ انفصال إنسان القصة عما يقوم به من فعل ، فهو يشعر بأن صوته « قد انفصل عنه وصار صوت شخص آخر » فإذا به ينقسم إلى شخصين ، الأول يقوم بالفعل والثاني يراقبه من بعيد في اغتراب حقيقي عنه حتى إنه يجتهد في محاولة « معرفة العلاقة التي تربطه به » ربما يفضي هذا الفهم إلى الاشارة إلى مأساة إنسان العصر الحديث الذي حولت المؤسسة البرجوازية إلى ترس يدور في آلة ضخمة هائلة دون أن يحقق ذاته في استقلالية أو إبداع حر، فينشأ ويفترض عن عمله ومجتمعه ويتحول إلى مسخ فاقد للروح والمعنى ، وهو المنحى الذي نلمسه في مجلل أعمال كتاب الرواية الجديدة ومسرح العبث . غير أن الكاتب هنا يعرى هذه المأساة من أية جدية ، بل ويسخر منها و يجعل بطله يدير ظهره لها هازئاً ولا مبالياً ، حيث تشكي حبيبنا البطل في حقيقة متابعيه ، قائلة بأن هذه ليست أول مرة ، فيجيبها « بأن هذه

المرة بجد، وهنا تجيبه بهذه العبارة الدالة: «يعنى إيه بجد، وليه واحد المسائل بجد، وإياك ترد على بجد» (ص27). ومن ثم تتحول المقالة التليفونية إلى السخرية من كلمة (بجد) والدندنة بحروفها وكأنها مطلع أغنية عاطفية، في مشهد هزل نسى فيه العاشق ما كان ينتوى قوله لمحبوبته. هكذا تخطو قصص منتصر القفاص خطوة احنا إضافية بالرؤى الاغترابية للإنسان إلى آفاق لم تكن معروفة من قبل فالإنسان لم يعد فقط مفترباً ومتشيناً، بل أصبح مفترباً عن اغترابه ومتشيناً في تشينته، وهو الأمر الذي يمكن أن يحييل إليه عنوان القصة: «عين واحدة» بما قد يذكرنا بالمسخ الأسطوري المشوه (سيكلوبس) ذي العين الواحدة في الأسطورة اليونانية، الذي سرعان ما يكتشف لنا ضعفه وتغافلته رغم ما يبذلو من قوتهم ومهابتهم.

تتكرر معانٍ التشيه والافتراض عن الذات بالمعنى الجديد الذي ذكرته في قصصه «الوصاف» و«أشياء عابرة» و«سرد المرايا» و«أوقات» و«يقطة» إلا أنه يتجسد على أنسع وجه في قصة «البداية»، حيث يتحدث أحد أبيطال الروايات (شارحاً متسانه الناجمة عن أن صاحبه - الكاتب يجعله مجرد أداة للحكى في ipsum على لسانه ما يود هو أن يقول، بينما قد ملّ وضعيّة أن يكون مجرد وسيلة وأداة، وأن يلعب نفس الدور وإن اختلّت الملابس وتغيرت المسارح، ويتمثّل أن يحيى ويتحرّك ويتنفس بصورة مستقلّة. ورغم خوفه من أنه ربما لن يجد ما ينطّق به إذا خرج عن النص وتحقّق حلمه الذي لم يكن من التشبيه في الوجود المستقلّ، إلا أنه يتمثّل بذلك بقعة قائلًا: «كذلك على الأقل في النهاية ستكون قد سمعتني ولم تسمع صدى صوت ليس لي» (ص ١٤١)، حيث يبدو بوضوح غير متكرر في باقي قصص هذه المجموعة ذلك الاحساس المترعرع بعدم التتحقق والرغبة العارمة في الفكاك من أسر هذه الآلة الجبارية كالقدر، تلك التي تسيرنا وتستلبنا طامسة الذات ومشينة لها، غير أنه من الضروري الا ننسى أن المتكلّم هنا ليس إلا كائناً وهمياً، إنساناً من ورق وكلمات وليس إنساناً حقيقياً، ورغبته تلك، لو افترضنا مشروعيتها غير ممكنة التتحقق لأنّه هو ذاته غير ممكن التتحقق، فهل يعني ذلك فيما معيناً لحقيقة الوجود الإنساني والكونية الإنسانية؟

إن هذه القصة قد تذكرنا بمسرحية لوبيجي بيراندلو الشهيرة : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف »، حيث تتمرد هذه الشخصيات على كتابتها وعلى طريقتها في إدارتها، وتأخذ في البحث عن مؤلف جديد. غير أننا في قصة منتصر القفاص نلمس الرغبة في الفكاك من أسراي كاتب من أي نوع والتحقق المستقل، بحيث يتقدم

منتصر هنا أيضا خطوة إضافية محاولا نزع أي سقف يمكنه الحد من الحركة الحية التابضة المستقلة لإنسانه.

ورغم المنظور الخيالي الذي جاءت عليه هذه القصة ، إلا أن باقى قصص المجموعة تمثل قطعا مألوفة تماما من مشاهد الحياة التى نعيشها ، غير أن ما يحدث هنا هو أنه يتم تفكيرك هذه المشاهد ويعاد بناؤها مضافا إليها عناصر من الذكريات والأحلام والتصورات اللامعقوله في انتقال حر بين الأزمنة والأمكنة ، بما يجعلها ، رغم مادتها المألوفة ، قد أصبحت قطعا جديدة مخلقة تذليليا لا يخلو من طرافة ولو ذهنية ساخرة كما لا يخلو من لعب فن جيد يقوم على طرح حالات إنسانية متتحوله ومتراوحة دون انفعال أو ضجيج.

وهللى على هذا النحو تعد تأسيسا لوجة ثالثة من الابداع الفصوصى يمكن تسميتها بحساسية المأثور الذى أعيد تخليقه (وذلك فى تجاوز للحساسية الواقعية الكتานية ، التي تقوم على محاولة الإيهام بالواقع اليومي أو التاريخي (زماناً ومكاناً) فيقيوم النص مكان الواقع . وكذلك للحساسية الاستعارية التي تقوم على إحلال علامات مصنوعة مكان العلامات المعاشرة كوسطيط يقوم بدور الإحاله للواقع ، وكلتا الحساسيتين تقوم على عنصر الصراع كمحور رئيسي لحركةحدث المتنامي على نحو سببي).

إن هذه الحساسية الأحدث ذات طابع نثري يخلو من أي استخدام خاص للغة رغم أنها لا تخلو من الصراع كعنصر سرى إلا أنه يأتي خفيا غير مرئى كما تتعدد أقطابه وتدق وتتعقد العلاقات بين هذه الأقطاب بما يفضى إلى ما قد يبدو تعابيرا أو عدم احتمام . واتصور أن هذا هو السبب الذى يقف وراء ما نلاحظه من رؤية تبدو محابيدة ساخرة ، تقوم على تقديم شخصية غير مقصودة - اعتباطية - تتارس فعلا اعتباطيا ، بما يؤدي إلى طرح «دلالة اعتباطية» ، كما تقول جوليا كريستيفا أي دلالة مفتوحة على مختلف أنواع وأشكال التأويل.

الديوان الصغير

ناصية القلب الأخضراني



قصص من:

مجدى حسين

يهرّ على «أدب ونقد» أن تودع مجدى حسنين، وهو الفتى الذى عمل سكرتيراً لتحريرها لبعض سنوات، مساهمًا فى الارتفاع بها لتصبح واحدة من أهم المجالات الثقافية المصرية. ويهرّ على «أدب ونقد» أن تكون مادة «الديوان الصغير» بها هي قصص مجدى حسنين، وهو الفتى الذى طلما اختار مادة بيروانها الصغير، وطلما أعدّها، وقدمها، مساهمًا فى أن يغدو هذا «الديوان الصغير» أحد الملامح المميزة لمجلتنا، مجلته، «أدب ونقد»، تنفرد به فى قلب تيار المجالات الثقافية المصرية.

يا مجدى: تصميك فى «الديوان الصغير» ليست إشارة من «أدب ونقد» إليك، وهل تشير مجلة إلى نفسها؟. وليس تحية منك إليها، وهل يحيى فتى أهله؟ كما أنها ليست تذكراً لك، بك، وهل ينسى قلب خففة؟.

إنها فقط علامة على أنك هنا ، معنا ، الأن ، ودائما . وتجربة فى أن نراك كما أحببت أن تكون : مبدعا ، قبل أن تكون محفيا ، وحالاً بواقع قبل أن تكون راصداً لراقب.

تصميك -التي كتبتها بعد «ناصية سليمان» - هي جملتنا اليومية لك: صباح الخير يا مجدى.

«أدب ونقد»

زوجة العميماء

في عيوننا لندرك الحقيقة ، في أداء الحياة . وإذا لم يأخذوا بيدها ، يظهر وجه زوجة المستبد ، وتبدو العاهة ذات بأس شديد ، تتنفس وتختبئ الأسواء والجبارين . وعند الزهر منها نهرب ، ونبداً الشك في عيالها من جديد نسمع الكبار يريدون أنها اتفقت مع خالتها أم زغلول على استعمال صبغة اليود ، كى تتمكن من العمى ، وتجلب لخالتها الآثياء ، ونقول لهم إن زوجة بالفعل ترى وأنها تتسلل الععن وتوذيب كى تصدقها ، وعندما يستفحل الشك فيها تقسم بأن ما تراه فقط خيالات .

كانت تعسق بيده من يقع فى فخ عطفها ، تتشبث به ، وتخدعه بضررها وقلة حياتها ، ولا تتركه يفلت من يدها حتى تكتمل على الأقل جولتها الصباحية فى اللف على البيوت ، تسلك ذراعه بيده ، وتدق الأبواب باليد الأخرى ، وإذا أصاب الفتى الزهر وحاول الاعتذار ، تبدأ زوجة العميماء فى سرد الحكايات المعللة بلا نهاية ، ولا تكتفى بإغواهه ليرق قلبه ، ويقبل الموافقة مفها ، ولا يتركها فى عيالها للبرد والجهول . تبكي

كبرنا ووجدناها عميماء ، لم نعرف السبب ، ولم يجب أحد عن شكوكنا فى عيالها حتى ظننا أنها ولدت هكذا .. عميماء . ربما أصابها الرمد ، أو وضع لها خالتها أم زغلول صبغة اليود ، بدلاً من القطرة ، فناعمتها لحظتها صرخت زوجة فى البياض الذى ملا العينين ، صرخت مدربة ، زلزلتنا ونحن نشاهد فاتن حمامات تفقد بصرها فى سينما عبد النبى . حفظنا المشهد الذى حدث أمامنا ، ورأيناها بعيوننا ، وصدقناه . أما زوجة فقد وعيينا ووجدناها عميماء ، لكننا لم نكتف بذلك ، ويدأنا نفتش عن الأسباب . والذى يعرف زوجة العميماء يدرك أنها لم تكن مجرد ضريرة ، تتحمس خطواتها من أنفاس المارين ، وتستعين بعيونهم فى الشوارع والماركات ، تتسلل عطفهم وتتشدد لهم بموشحات الدعاء التي حفظتها عن ظهر قلب ، فتصيب السامعين بالشجن ويخذلون بيدها على مضض ، دون أن يتمسسو المساتها ، كما تمسستنا مع فاتن حمامات فى فيلمها القديم ، لدرجة أننا تمنينا أن نضع صبغة اليود

أمامه في حرقه شديدة ، لكنه بكاء بلا دموع ، وإذا اكتشف الفتى خدامها واستبدادها ، ينزع ذراعه التي تحضنها زوجة بقعة ، ويهرب مذعورا ، لحظتها لا تتورع زوجة بعد أن يفلت منها ، عن عزف نشيد الدماء عليه وعلى أهلها والذين وضعوا نطفته من جذورها ، تندب يشجن ، وتعطى مدادات الحروف مواضعها ، وتختتم بأن يصبح الفتى وأهله قبيلة من العميان ، لا يجدون من يسقيهم ، أو يدلكم على طريق النبع ، فنضحك ونر سريعا.

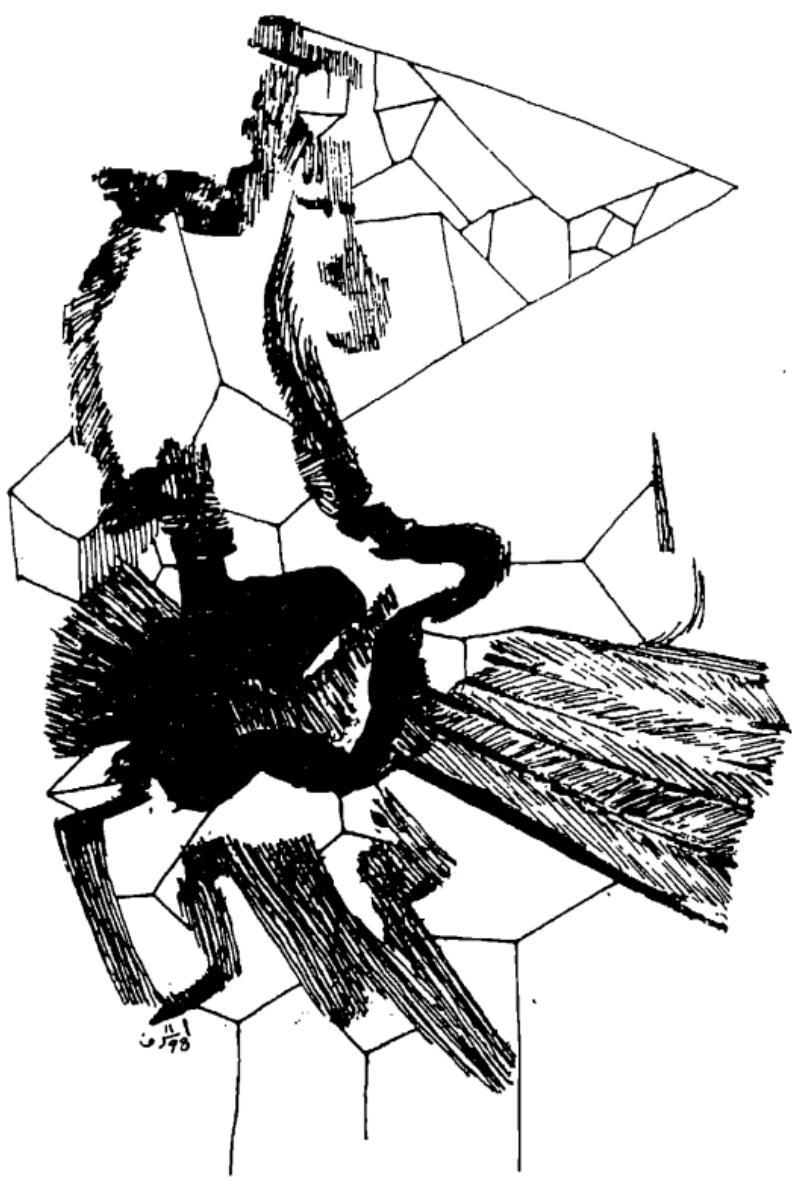
حفظت الآذن أناشيد زوجة العميماء في حزنها وفرحها ، وفي الحالين هرب الناس من طريقها ، وتجنبوا مواجهتها أو الاستدام بها ، وكانوا يفلحون بتحاول الإمساك بأي من الهاربين ، لكنهم يقررون ، وتبقى وسط دائرتهم كالقط العيران تخربش من تطوله يدها خربشات غبية حتى ظلت أن الناس يخافون منها.

لا يعرف وجهها الوسامية فهو طويل ورفيع ، رأسها كرأس الهدد ، ومؤخرتها بحجم فيل ، وبطنها كالحامل التي لا تتضع مولودها أبدا ، وبياض بشرتها كبياض العجين مجسدها لا يعرف الزوايا المعتادة ، بل هو قطعة واحدة كالجراول ، أو القالب الذي خرطه حداد فقير ، وعياه في جلباب من الكستور ،

له جيبان منتخفان ، تغطي زوجة سطحهما بمتدليلين مهترئين ، تخبا بهما ما تحتمهما من نقود ، تتحسسها بين الحين والحين ، وتفرغها مررتين في اليوم ، في حجر خالتها أم زغلول ،مرة بعد آذان الظهر بساعة ، ومرة مع آذان العشاء ، وفي كل مرة تعر على شوارع غير الشوارع ، وتدق على أبواب غير الأبواب ، خريطة محددة قسمتها بمعرفة خالتها ، وعرقتها زوجة جيدا ، وتتفنذها بدقة ، ومهارة .

تعود بعد كل جولة بمحصلة لا يائس بها ، ولا تمانع فيأخذ أي شيء يخبر قطعة جبن ، شبشب قديم ، مكان على دكة السيئـما ، أو على مقهى ، أو حتى أمام التلفزيون في ميدان السوق الصغيرة أو بين البائعين تناول لهم على بضماعتهم تأخذ نقودا أو حبة جوافة ، أو حبة بلح ، أو عنقود عنب ، أو حزمة برسيم صغيرة ، أو حتى هدية قديمة ، فجئتـها لا تعرف الملابس الجديدة إلا في العيدـين .

والموكـد أن زوجة العميماء لم تكن بحاجة في كل هذا إلى عيون المارـين ، بل أنفاسـهم ولسانـاتـهم ، إلى تحسـسـهم ، ومـعـرـفةـ مـلـمـسـ الأـجـسـادـ الأخرىـ ، ويكـفيـهاـ أنهاـ تـعـرـفـ الشـوـارـعـ كلـهاـ ، وـالـبـيـوـتـ وـالـسـاـكـنـينـ وـرـاءـهاـ فـرـداـ فـرـداـ . في إحدى المرات وجدت نفسـيـ في



واجهتها ، فمسكت بي ، ولم تعبأ بما أتعلمل منه واتعلل ، وتأتاحت لي بعد حكايات كثيرة أن اتشمم أنفاسها طوال الطريق ، تفرس ذراعي في نهادها ، وتتحك فخدتها في فخدي ، وتمسك بيدي تربت بها على مؤخرتها ، وتفرس أصابعها فيها بعنف ، وعندما هممت بها وجدتها تخرج كالبقرة فندمت.

سألتني وهي ترتدي ملابسها عن اسمي ومكان بيتي ، فلم أجيبها ، نادت على فهريت من أمامها ، لطفت صدفيها وقالت في انكسار : سأغرك . بعدها لم تترك زوجة العميماء إلا الكتمان والحرقة والدموع فاضت به عيناتها ، وزادت في الأيام التالية من الدعاء على الجميع بالعمى والحسرة.

انتقطعت أخبار زوجة العميماء عن فظلتني أتننى السبب ، وربما تخض الأنملقلها الذي كتبه زغلول ابن خالتها باسمه في شهادة الميلاد ، وسافر بعدها إلى صحراء الجزيرة ، أيامها بدأت الحالات البريدية تنهال على خالتها ،

فكفت زوجة عن الدوران في الشوارع ، والدق على أبواب البيوت . وعندما اندلعت الحرب هناك وانقطعت أخبار زغلول ، وتوقفت الحالات ، ماتت أمها ، وورثت زوجة العميماء الأشياء كلها ، فشعرت بالقهر والخذلان.

قررت زوجة العميماء هدم بيتهما القديم ، وبناء الجديد ، وعرفت الأكل الجديد ، واللبس الجديد ، والعيش الجديد ، فبهرت زوجة جسدها وكثير خطابها وخيرها وكانت تستعرض الرجال أمامها ، تتضم أنفاسهم ، لا تهمها ملامحهم وأصواتهم ، تبحث عن صاحب الأنفاس الأولى ، وعندما تاهت أنفاسه ، أدمنته الحالة ، وذاق الناس بؤس العاهة وبأسها ، وأصابهم الذل ، أفاقت فقط ، مشهد موتها الرهيب ، إذ حملوا جثتها على عربة كارو ، يجرها فرسان قويان بعدما فشل أي نعش في استيعابه . وحملت العربية الثانية صفات صفات صفائح من الذهب والفضة ، جمعها عمالها القديم.

مذكرات خاصة لابن المقه

في منولوج اللعنة الأبدية ، يلعن أمام المزدحمنين الآباء ، وجذورهم ، ويلعن خلفتها ومن يریدها ، ولا يكتفى بذلك .. بل يدخل في مقارنة بين الأجيال ، ويسرد قصة كفاحه وبطولته التي يحرمن أبناء حديثه عنها على جذب الزبائن ، ويشركهم في الكفاح معه ، يبحلق في عيونهم فرداً فرداً ، وكأنه يخاطبهم شخصياً في حدث جلل ، ولا ينتظر رأياً ، بل الموافقة الكاملة على ما يقول ، ويزيد الحكى عمقاً ، كانه يشدو قصة أبو زيد الھلالي ، التي تتطلب المركبة الدرامية بعض الانفعال والتاثير ، كأن يهز يديه بما يحمل معنى الرضا بالقضاء والقدر ، أو العنف في رفض الأمر الواقع ، ولو تطلب ذلك صوتاً من الأنف ، أو حشارة تعطى صوت الألم الدفين ، وتزيد من شجن الحديث . ولا يمنع هذا استخدام بعض الأنماط والأفعال الخارجية ، ولا تملك في النهاية إلا أن تصفع بخراة لبراءة إداء إبراهيم البقال الصباھي ، الذي جاء اليوم بجديد وينسى الزبائن عطالتهم ، وينحنى فارداً طرف جلبابه الداكن دائماً في تواضع الفنانين . اخترت العشرين رغيفاً في الحقيبة ،

ألقيت الصباح على عم إبراهيم البقال ، وجلست القرفصاء أعد واحداً وعشرين رغيفاً . كان صباھا حاراً ، لم تتم شمسه ، وكان إبراهيم البقال مشغولاً كعادته كل صباح في إقناع ابنه بعصره اليومي ، لكن الولد يرفض ، ينساه الآب لحظات ، ويلبّي حاجات بعض الزبائن ، ويلتفت فيجد الولد رافضاً ، ثم يبصق وينسى .

فيلم يومي اعتدناه جمعيناً نحن زبائن الصباح ، نرقب مشاهده ونحفظ صوره ، وإذا اختل مشهد أو غابت صورة عن روئيتنا ، يصيبنا الإحساس بحرارة الجو المرتفعة ولزوجة هذه الحياة ، وأن هذه المشاهد أصبحت معللة ، وأن الكادر منصب دائماً منذ الليلة الفائتة حتى الشمس لم تغرب طوال الليل بكي تحرقنا من أول النهار بلسعتها ، التي تشبه لسعة المقلة التي يجرى بها إبراهيم البقال وراء ابنه ، ويضرب مؤخرته بطرفها .

كنت أعلم أن الرجل سيزيد المتصروف قوشًا ويتناهى لحظات ، ثم يزيده قرشاً آخر ، حتى يرضي الولد ، ويمضي إلى حال سبيله . بعدها يبدأ إبراهيم البقال

الهواء وأذك الأرض بهذه القوة ، ولماذا لا ياتي ابن إبراهيم البقال مكاني ، وأذهب إلى مكانه ، يداعب الكلب الآن ، ويختزن شمن رغيفه ، ويلهوا معه كما أفعل . أما أنا فهل أرضى أن يلعن إبراهيم البقال جدود أبي وأبي .

القيت بآخر الرغيف ودخلت مسرعاً لأجهز مع أبي ما أجهزة كل صباح ، ثم أوقظ أخواتي ، وتذهب هي لتويق أبي ، وما تلبث بعد تناولنا الفطار أن تشير على بلم الأطباق ومسع المنضدة ، وتجهز الآكواب لتصنع لنا هى الشاي .

خبأت بعض القيميات التي فاحت من قطورنا ، وأعطاني أبي ما معه من فكة لشراء الجرائد ، وحملتني أخواتي بعض ملابس خروجهم لأنتركها عند المكوجي . أتاني الكلب فرحا ، فرميت له ما معن حتى أقنعه بمساحبتي ، تزدحم الأسئلة في رأسي ، ولا أجد لها إجابة ، أراقبهم وأسأل نفسى لماذا لا يذدون ما أؤديه ، ولا يقرون بما أقوم به ، هل لأننى أصغرهم ، فلماذا خلقت الله صغيرا ، ولماذا أرتب هذه الأسرة وأفرض عليها الملامات ، ما دامت ستعود بالليل إلى النعكشة ، تفركها الأحلام ، لكن لا بد .. ولابد أيضا من كنس الصالة والجرارات ، كما انتصع أمي حتى حجرة المسالون لا بد من المرور عليها بالكتنسة فى الأخرى

ومسكت الرغيف الواحد والعشرين فى يدي ، عدهم وراثى إبراهيم البقال بسرعة مدربة ، مستخدما الأصابع نفسها التي مسكت بها أنفه الغليظ ، كى ينف بعزم وقوة ما فيه من ذفير . وهى الأصابع التي كتب بها فى النونة الزرقاء أرقاما ، ثم أعطانى الجبن ومصحن القول ، فعلمته أن مشاهد اليوم قد انتهت .

مضيت متشارلا بفرحة الكلب عندما رأته أحمل رغيف فى يدي ، وعادة ما اضطر لاقتراض رغيف الصباح من العشرين ، وأنتحمل بعض الشتائم من أمى على الريق ، ويزداد حلقى جفافا فى بعض الحالات ، عندما يبلغ حكمها على قسوته ، فتنقص من غذائى رغيفا ، وإذا اعترضت أو تذمرت لاحتقنتى بقولها المعهود والرغيف الثانى أكله الكلب .
والامر فى الظهيرة وبعد العشاء يختلف ، إذ كنت احتفظ بالقيميات الفانيلة ، وأخزنها جنبًا ، أصله بها جيوبى ساعة خروجي ، ويضم الكلب بقية طعام اليوم .

لمأشعر بلذة فى مداعبة الكلب هذا الصباح ، رغم تمسكه ومهاره حركتاته البهلوانية فى التقاط لقيميات الرغيف من يدى ، وإعجاب المارة به ، لكننى سألت نفسي : لماذا لا أستطيع أن أقذف



، رغم أنها لم تفتح ليلة أمس.

أنهيت عملي المعتاد وجلست التقط أنفاسي ، وأستراح بعض الوقت ، أفكر في أسللة جديدة وأوضاع أخرى ، وفي البحث عن طريقة أقنع بها أبي كى يساعدنى في استجابة أمى للخروج إلى الشارع ، واللعب حتى موعد الغداء ، لكنها لاحقتني بمعكاليين من الأرز ، كى أنظفهمها ، حاورتها وقلت لها إن الوقت ما زال مبكرا ، لكنها اكتفت بالنظر إلى فسكت ، وجلست بلا تفكير في تمرد جديد أو أسللة جديدة ، أخلف الأرز وأعد حباته من باب التسلية.

كنت قد أشرفت على ألفى حبة ، وإن بصوت طلقات نارية بالخارج يغشانى ، وزعيق حاد من الأولاد في الشارع بعد كل طلقة ، فطrophت ما فى يدي ، وخرجت مسرعا ، لم أهتم بنداء أمى ، التي حاولت الإمساك بي ، لكننى لوبيت ذراعها بعنف ، وأفلحت فى الإفلات منها ، وتركتها تسبى وتتوعدنى كما تهوى ، ولاحظت بالأولاد الذين كانوا قد وصلوا إلى آخر الشارع . وجدهم يحبطون زجاجا قصيرا وبنجيفا ، لا يكفي عن شرب السجائر ، ولا يؤثر بخابتها على عينيه الضيقتين ، نقتنب منه بحذار ، ولا نتعاطف مع طلقات نيراته ، لكننا كنا نخرج باللبس المحسو الذى يلقبه إلينا بعد كل طلقة.

قالوا إن اسمه السماوى ، وأنه أثار الفزع والذعر في كلاب الشوارع كلها منذ الصباح الباكر . تذكرت الكلب وخشيته أن يصيبه ما أصاب هذه الكلاب الفارقة في دماتها ، تنتظر عربة البلدية ، التي تلهمان أول الطريق.

حاول أحد الكلاب عبور الشارع ، لكن طلقات السماوى لم تدعه يمر بسلام ، وأخر ملقى جوار عامود النور ، وثالث .. ورابع .. وخامس .. والأولاد يضيقون كلما سقط كلب جديد ، وبعد كل سقوط يقذف لنا السماوى بجيئات الملبس الحشو ، فتشاجر عليهما ، ونهاول الغوز باكثير عدد منها ، وانتشالها من التراب والطين.

لحت الكلب أقيا من آخر الشارع مذعرا ، الخوف يفرز خطواته ، ولا أدرى ما الذي جاء به إلى هنا في هذه الساعة ، بدأ الأولاد يتربقوته ، بعدما التفت إليه السماوى ، ورفع بندقته في خفة وثقة إلى عينيه ، والكل ينتظر الجباب الجديدة من الملبس الحشو ، ويتمنى الغوز باكثير عدد منها ، لم أملك إلا الجرى إلى أول الشارع ، وأخذت الكلب بين أحضانى ، لحظة انطلاق طلقة السماوى ، صرخت .. وصرخ الكلب صرخة مكتومة ، تاهت الأمها عندما عبرت الشارع عربة فحمة ، جذبت أنظار الجميع ، نافذتها الخلبية مقلقة نصفها ، والنصف الآخر يطل منه كلب ، أنيق ، شتدلى سلسلته الذهبية من رقبته ، وتصنع لعنار رائعا ، ما زال صداعا يلعب باذنى حتى اليوم.



حديث الحجرات المتربة

أخذته من يده وقدمته للذين تحبهم
وقالت لهم : هو ذاك زرقة الجبل ساعة
المغيب دفء الكتفين من برد الرصيف ،
رذاذ سماء القاهرة ليلة رأس السنة ،
مولد السيدة ، كوب البرتقال تحت كبرى
غرة ، شقاء الوجع وصبر السنين . كانت
صورتى فى عيون ز أصحابها هامشية ،
 مجرد قسمات اعتادوها هنا وهناك ،
خلف تمثال الزعيم أو بوراء المقاعد
الشاغرة ، وفى زوايا المجنحات ، أما
ملامحهم فاعتبرتها جيداً وأنسى الأسماء ..
وفى هذه الآثار لم يدقعنى إلا إصرار
المناجر ويعقبنها الحتمى ، ولم أرهن على
شئ إلا أحلامى المكذبة فى أدراج
مكاتبهم ، وصرة لى فى زوايا المرايا
التي لا تعكس إلا صورهم . . .

أول مرة لقيتها قلت لها كلاماً كثيراً
عن دبة الصدر التى تخشى ظلم الآخرين .
لكنها هزت رأسها بالنهى ، وظننت أن
يختطفها الطير ، لكنها خبات الدمع فى
عيونها ، فعرفت أنى واقع فى هواها لا
محالة . وبدأت أعيد النظر فى غضب
الطبيعة ومرايا أصحابها . لم أهتم
بتسللهم وشكوكهم التى أرقتنى ، أطلت
سنواتى المحترقة على بابها بالتبشيرات

التساحفة ، وأردت فى زهو : أى سراب
يغتالنى وهوها ملك يدى ، وفى زوايا
الجبل مغارات بنسجية ، سنرحل إليها
لو حضروا الخناق .

فى الأيام الأولى كتبت أضيقتها تحفظ
بأشياشى فى حجرها وفى ثنياها حقيبتها
المهملة ، وأضيقت نفسى منفذًا لوصايها ،
وأحاول جاهداً أن أشرب القهوة سارة؛
أجتاز مغها أفاق عيونهم ، وأحاديث
حجراتهم المتربة ، وألتحق فى مرآياتهم كل
الخفايا والظنون ، وترکن إلى مدل
النقوص وقسمات التجارب المشتركة ،
تنتوه عن بعضنا أحيانا ، لكننا نلتقي
بعيداً عن المكتب والجرارات المتربة
والنقابات ، كل المعانى الكاملة مطروحة
على الطريق ، تعميد مياغة البديهيات ،
وتنجذب بهيبة الشروق والغروب ،
يدفعنا حيفن التسلل من برد ينابير ،
ونجوب الشوارع والحازات ، نعشق
خطواتنا فيها ، وتحفظ أشكال عمارتها ،
ونخزن أسماءها القديمة فى رؤوسنا ،
ونتربيت أيام خطها الثالث ، وعندما ننكح
على عصا السنين ، نحكى لأطفالنا عن
لقائنا ونفقات القلوب المحتاجة ، وكيف
كانت معالم الوضوح ، وكم لمسنا سلام

يندهشون لتوحدنا ونخشى غضب غير المنظورين نقرأ ملامحهم في المرايا . ونلتمس الحدود بين السطور .. نتلاشى بلا غيبوبة ، ونسجل أحلامنا في أوقات التعب . كان الإرهاق المتناصب والشقاء المستد ولا أدرى لماذا الحرص على نقاط صورتي في مرايا أصحابها . كنت أراه نوعا من العدل الباقى في النفوس . وبعد طول انتظار عرفت كل الأسرار . يدقعنى تمسكها بفرحة اللقاء إلى دوام التبرير ، ووجدت فى طاعتها عوضا لسلسلي البئر المهجورة ، وإنها المدار الذى أقسم فى دورانه بليالي المكافحة فقد كنت أنتظر الحركة الأولى للجذب . وبعدهما اخترقت الحدود بين الصعف والاستقرار بحزنت .. وأخرستنى قلة الحيلة .

فى الأيام الأخيرة لم تدم حلاوة المكافحة كثيرا ، وأعلنت أن أصحابها رفضوا المشروع من أساسه ، وأكدوا أن غيابها كفيل بحرق القلب ، وما عليها إلا انتظار عظامى قائمة بعد غربة طويلة ، أحمل فى يدي زمكا ، وتحتى فرس أغبر ، لكننى مجرد شبح فى زوايا المرايا ، التى حملقت فيها طويلا .

الumarat فى وسط البلد ، وميزتنا بين المصاعد الزجاجية والمصاعد المغلقة ، وعلقناها بين أربعة جدران ، لحظة أن ذقت من شفتيك طعم التفاح المثلج ، ففطلت بروقته فى جسدى تطفى لهيب البرجوازى الصغير ، وتبرر قلة الحيلة فى هذه الأيام عرفنا لبس التلاشى ويقين الخطوات القادمة ، ورسمتنا بحارا وأنهارا ومقاعد وسط العدائى وجبالا زرقاء وسجاجيد ومراتب وملاءات وأحلال غسيل وأدركنا كيف أحب جمال حمدان الوطن .

سرقنا الزمن من الجميع ، وسرقت مراياهم صورتنا الحقيقية من أنفسنا ، ظننا أننا أفلحتنا فى الإمساك بها ، لكن صورتهم ظلت الوحيدة المسيطرة على عيوننا بيتؤدة وتترو شديدين نزن حجم مراقبتهم لنا وأحاديثهم الجاذبة ، وعندما نهتم بصورهم فى المرايا يتجلى كبراء اللحظة .. أملأ فى الاتكمال . لهم ما يشاهدون ولنا ما تصنعه أيدينا . بدأنا نخطط لمبابين التلاقي بعيدا عن عيونهم فى كل شروق لنا ميدان وفكرة وفكرة ونفرز مكاسبنا بعد الفروب .

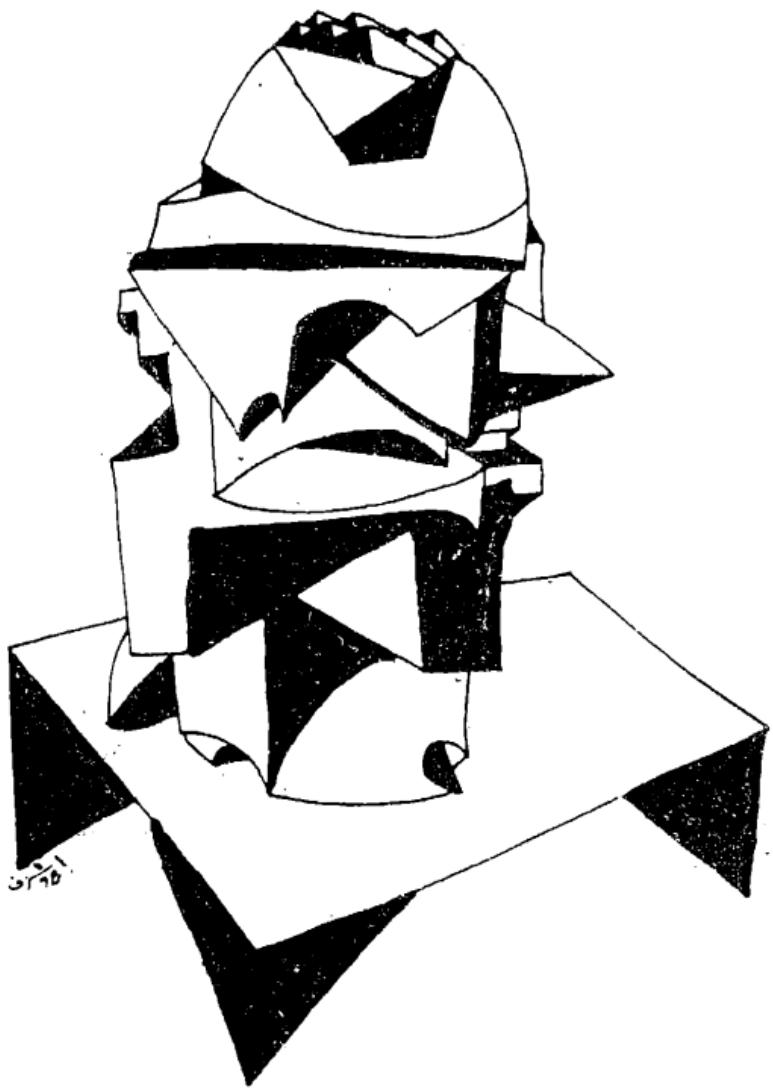
شريط كاسيت فارغ

عننا في الأحزاب السرية، عندما اعطينا شريط الكاسيت، مع شرائط الشيخ إمام، ومارسييل خليفة، ومظفر النواب، باعتبارها من أدواتنا المتنوعة. كانوا يدسونها تحت جلدتنا، وحكموا على الأصوات الواضحة بالخفا، والكتمان، لا تسمعها إلا في حضرتهم، وفي لحظات التجل الأعلى، تهتز مشاعرهم على دقات عنده، ويبكون. ونظل طوال الليل نبحث عن الأوطان الثانية، في عيونهم المتبللة الزائنة مكتنا بهذه الشرائط تنطف الرؤوس التي أينعت وحان وقتها، وكنا نصطاد الرؤوس، وبختلرون هم على ثمنها. لم نفز بشئ إلا اليقين المراء، وكümية من المعنومات، نندب حظنا وأحلامنا المؤجلة على أغانيه، ونتشوف معها القدرة على الاختيار في هذه الفحشات الأسطورية الباردة، لأننعم بخير في جلسات الحضرة وأهلها، ولا نعرف في عيونهم معنى الوضوح.

بعد العزلة عرفت الحب على صوته، حملت نبراته شجني المحترق بحب الحياة والإخلاص في البقاء لكنني كررت اعتذاري، بسبب الإرهاق الذي يقطعني، ويعطلني عن مواعيدها

منذ أن سمعت وأنا أردد في لحظات الكرب الحان، صوتٍ يأتيني بالخير والوضوح، وتفتح دقات أنامله على عوده ببابا وأسعاً لإقناع الآخرين بحسن الاختيار، فضاؤه يدفعني إلى أجواءً أسطورية لا تخلو من بدائية ورومانسية، أما الركoun إلى خطابه، فهو الطريق الأمثل في العثور على ما تبحث عنه العيون.

أمسى شريط الكاسيت قريباً من يدي، أذيره ليسلا.. أوassi به وجعى وحزنى القديم، وأشحن ساعياتي القادمة، وأحفظ أغانيه لواجهة غير العارفين. في حضوره أرى الذين أحبهم، وأحدهم يشق قلبي، وينزع المضفة السوداء، وقبل أن يرده إلى مكانه، يفسله بالثلج والبرد، بعدها لا أقبل إلا أصحاب الأصوات الواضحة. وعندما اكتشفت استخدام أغانيه في علاقات الهوى، كنت قد تجاوزت الأربعين و «كل من أملت فيهم رحلوا، أو رحلوا عنى بعيداً، والقطارات تمر، القطارات التي اشتقت للتردد أغانيها الحديدية، ما عادت تبالي باللحطات الصغيرة». وبعد طول سماعه، اكتشفت جهل المسؤولين



أسئلتها أهو الحب أم كمال الأربعين
هكذا قلت متى سألتني من كثافة
الاندفاع ، والتوازن الرائع الذي يسبق
الانهيارات الكبرى . كنا كالحبة التي
قسمت نصفين هي عطشى دائماً لابتلاع
ماشي ، وأنا أحرث أرضاها في خفة ويسر
، أما قبلتها ، فكانت تأتيني «كسكتة
القلب ، تأتى فجأة وتغيب » ، تعطى الحياة
طعماً مغايراً ، وتؤكده إشراقة عينيها ،
ورحمتها الدائمة ، أملأ لكل تائه ولديلاً
للعاشقين في الحياة والفرام .. هنا .. لا
تعلك اللحظات إلا أن تناديها وتهتفت
باسمها . أما الغياب عنها ، فله معانٍ
أخرى غير الشوق ، تحس بها الفضول ،
منذ الساعات الأولى بفلا تطل على المكان
بطلعتها ، ولا ترن خطواتها داخلني ،
كأن تار عوده التي تدب الأن على البعد ،
تفتالنا وتشاركنا دخان السجائر
وأ��واب الشاي والقهوة وأنفاس الجدران
وأرقام التليفونات والخطابات المنتشرة .
في صباح عودتها رأيتها تبكي
، وعندما سكنت يدي على كتفها ، اهتزت
 أحلامها ونفضت عن أغمانها غدر
الستين ، أدرت لها شريط الكاسيت ،
فدهشت ، وغنيةت « هجرتى فيك ..
كالهروب من الظل » ، واعتذر أن أحداثها
يشعاره في الطرق والتليفونات ، أحمل
لها الخير كله والوضوح ، ولا ألتفت
، والأعباء المتكونة فوق رأسى ، وأمنيتى
التي تشفلنى دوماً: الانتعاك مبكراً ،
والكف عن خدمة البيوت ، وأبىء غيابى
بعتابع الحياة التي لا تنتهى ، والتي
تنتوه بي في غياب التسخع والتنقل بين
المكاتب ، ولا أجد في نهاية المطاف سوى
عينيها ، واحتفاء الحياة ، وانخراط فى
الانشغال بها ، على أعنى على ماتبقى
من تبعثرى ، وعندما يلاحظ أحد عيوننا
، أغنى بصوت عالٍ ح نفني ودائم أح
نفني ، ونبشر بالخير ونمى ، ونلتف
الدنيا الدوارة ، على صوت النسمة
الهدارة ، ومعانا الشرط والبلسم ،
والكلمة الصاحبة للنوار ، هو احنا كده
، وبحنقى كده ، ماشيين عارفين مع مين ،
دائماً واضحين ، « مش بين ده وده ».
ويغضبني اشتياقى إليها ، فاكتفى
ورقة صغيرة بعد صباح الورد: جئتكم
حتى لا يقتلى نداوكم في الليالي وأنت
بعيدة ، وتضرب لي في الختام موعداً ،
ونغتشسل فيه من كل الظنون المتعبة
نواجه بعده الآخرين بالخير كله
والوضوح .
كنت أرى السماء عندها غير السماء
، والصبح معها غير الصبح ، حتى
الشوارع والمكاتب ومطباط الأنفاق ، أرى
جرأتها أكوانا من المحبة الجارفة التي لا
تصمد لها سدود ، لكننى أقوى على رد



واضحة في حوارتنا ، استمر أنا العنف
، وعشنا بين الشد والجذب ، كانت تقول :
ما نحن فيه خارج أي تصور ، أو أي
منطق أو رؤية ، فدعوها إلى البداية
، وكيف كانت ، وأقول ، عليك في الليالي
الباردة أن تدير شريط الكاسيت ،
وستجدين أمامك من يصد الريح ، ولا
يضمير لك شرا .

في الصباح هلت علينا وفي صحبتها
ضيف جديد ، جاء بضيائه الخفي ، لا
تلتفته إلا العيون المدربة على الوضوح ،
وعلى الجانب الآخر ، وجدت أوراقى
الصغيرة ملقة ، وصورة أهل الحضرة
مزقة ، ونصف الحبة يعثر على نصف
آخر ، أما شريط الكاسيت ، وستجدين
أمامك من يصد الريح ، ولا يضمير لك
شرا .

في الصباح هلت علينا وفي صحبتها
ضيف جديد ، جاء بضيائه الخفي ، لا
تلتفته إلا العيون المدربة على الوضوح ،
وعلى الجانب الآخر ، وجدت أوراقى
الصغيرة ملقة ، وصورة أهل الحضرة
مزقة ، ونصف الحبة يعثر على نصف
آخر ، أما شريط الكاسيت فقد سجلت
على ذراته الحديدية أشياءها الجديدة .

لعيونهم وأحاديثهم ، ويكتفي أنتي لا
أخشى الضعف .

حكت لي حكايات الريح ومسافر
السابقين والأخ الذي راح مبكرا ، والآب
الذى مات غسلة ، والأم التي تأكلت
فقرات ظهرها وتسربت منها السنون
، وعندما اعترفت لها بأنها «سيدة
انتظارى » ، لم تخجل من ذكر الذين
قبلوها من شفتيها بعمق حتى أغمضت
عيونها ، بعدها انهارت الجدران كلها
، وكشفت ما كانت تخفيه وراءها ، وأن
الأمر يتطلب الآن القرار الحاسم .

لم أسأل نفسي إذا كنت أحاسيل
الهروب ، أم تصر هي على محاصري ،
ولم أقف عند الهوا جس التي راودتني
، فقط كنت أبكي في الليالي المقرمة ، أن
أتعلم كالصبية الصغيرة ، وأقف تحت
شباكها ، أتارى عليها بمقطوعات من
أغانيه ، فتعرف أين أنا ، وتطير من
النرحة ، وتهمس في أنتي أنتي
اكتشفها ، وتهمني أن يطول بنا الليل ،
وأجدها فرصة لأننا نلتقي دائمًا
متاخرين
في الأيام الأخيرة بدت كلمة الظروف

عجائز الهوامش

وحلمنا في العيش إلى جوار الكبار ، والبعد عن ناموس الناحية وأحوال فقرها ، كان الضوء الأخضر لحاجاتنا وطلباتنا عند الحكومة ، والمثال الذي يطالعنا أباً وابنا باهتماته . أما تراب سيارته عشية كل جمعة ، فكان يغفر في وجوه الخاملين ، والذين ركعوا ظهورهم إلى حوطن مساكنهم النبطة بعد مغارب الأيام . الآن يسألني ، بعد ما تركت الأهل والأرض وتنسق الزرع والقلع ، وتبعني كما تبعه - كثيرون ، وجدنا في دير سيارته عند ذهابه ومجيئه ، القدرة على الطيران ، والأمل في اللحاق بخالصه . والحقيقة أنتي كلما رأيت حمرة خديه وقسمات وجهه تتحدث بالتنعم ، تأكد لي أن الطريق إلى رغد العيش أسهل مما أتخيل ، فقط .. على أن أتبع خطاه في كل شئ ، ولوطن بي الناس الظنوون .

كان كل ما فيه يبهرنى : شكل أصابع يديه الأكثر استواء ، لون أظافره المختلف ، أسنانه الناصعة بلا خدوش أو اعوجاج ، عليائه في حساب الآخرين على طلباتهم وهدايا الجاملين ، ساعتها الفخمة ، طرف السلسلة الذهبية التي تبدو حول رقبته على استحياء ، فيخطف بريقتها الأبصار

سائلنى فى تجهم : ما الذى جاء بك إلى هنا ؟ لم أتوقع السؤال فى بداية الأمر ، استغربته عندما نطق به سكرتير الوزير لحظة دخولى المبنى الأبيض ، خصوصا أنها المرة الأولى التى يسائلنى فيها هذا السؤال ، وببدأ يلاحقنى فى الأماكن التى اعتدت التواجد فيها إلى جواره ، ناسيا ابتسامة البشرى التى كنت أحدها فى عينيه ، كانه يبارك خطواتي وتواجدى فى أماكنه .

فى هذا الصباح كان صريحًا فى عدواته ، وزاد من وقاره أن أمر أفراد الأمن باصطدامى إلى خارج مبنى الوزارة . وشدد عليهم لا يسمحوا لى بالدخول مرة أخرى لحظتها شعرت بحد السكين يذبح شرائين الحلم الذى داعبى منذ سنوات . وتواءلات على كبرياتى وقتلت فى نفسى : لعله غاضب هذا الصباح ، أو أرهقه العمل الكثير ، أو فسدت صفة من صفاتاته ، وربما رأى اتبع خطاه ، فظنن بي السوء ، وببدأ بطريقى كى يمسح آثاره ومعالم الطريق حتى أضل .

يسألنى الآن عم جاء بي إلى هنا وكان هو النجم الذى تهندى به فى حياتنا ،

شاربه الكث ، المحمول على جنبه الأيمن
، والطينجة السوداء على جنبه الأيسر ،
ماركات ملابسه المستوردة وألوان
قمصانه الأكثر زها ، طريقة فى
معاملة الوحيدات وقدرته على اكتشاف
حاجاتهن حتى مؤهله المتوسط الذى
ينساه دوما ، ويكره من يذكره بتخرجه
فى قسم لحام الكهرباء بالمدرسة
الصناعية . بهرش هو الآخر ، ويكتفى أنه
بنحلى بنكاء لم يملأ أصحاب الشهادات
العليا ، ويحتل منصب سكرتير الوزير
منذ سنوات ، دون أن يزحزحه أحد ، ومن
طول تأمل فيه تخشيت أن يتحول الأمر

إلى فتنته بـه ، وغيره حمقا ، وحد أسود
على التدهى إلى أنسى عليها ، وركنت
إلى الإيمان بدعماء الوالدين في هذه
الأمواء .

لم يبهرنى أحد غيره ، ربما لأننى
عشب الدلم نفسه ، وعرفت بيتهما وأخوه
، وكيف أستدأبوا ظهروه إلى حانط
منهم ، بعد ما خسر أمواله في بورصة
القطن بالاسكندرية ومات كمتله ،
خاطبت ثبنا المدينه أوتاراً خفية ،
وبدائعاً الاماً إلى عزوها وإحراز الهدف
نحو سمانها ، وفي الاماكن نفسها التي

سيعننا إليها سكرتير الوزير . استعين
بخبراته وطرائقه في عرض بضاعته ،
وأحياناً سخبته وكذبه . وأقله في كثير

في الأيام الأولى بدا وجهه مالوفا
لديه ، وكثير ترددى من خلاله على المبانى
الحكومية والمكاتب الخاصة وعندما طلب
منى أن أمر عليه في مكتبه ، قلت في
نفسى . الآن مسكت ببداية قصة الكفاح
التي سأسردها في فخر على مسامع
الآخرين

في الطريق إلى مكتبه كنت أمر
على نيل بولاق أبو العلا ، فتغسل
صفحته روحى من الوساوس والخاوف ،
وبعد العبور إلى الضفة الأخرى
تجتاحنى رائحة السكرتير التى تذكر
الأنوف منذ سنوات .. فلابالى ،
حضرتني من هذه الرائحة التى امتدت
من وسط الدلتا لتشمل المناطق الحبيطة ،
فقلت أن الاوان لأنفرغ بالكامل لتوطيد
علاقاتى بعلاقاته ، وإحكام المراقبة على
تصرفاته فى الأمور كلها . انتظاراً
لحظة المواجهة .

كان لا يكفى عن الحديث عن الطرق
المستقيمة والجادات الواضحة والأشياء
الحلال ، ويبؤمن بأن المرأة لا يحتاج سوى



هدمة نظيفة، وأكلة حلوة، ونومه مريحة ، لكنه بعد ذلك بدأ يتخفّف من أعباء كثيرة أكلت روحه ووقته ، ويحكي عن ذلك الفرج البعيد الذي يسعد به المختفون وراء المشاهد ، لأنهم يعلمون الحقيقة، قد يبدون من المساجدة التي تدفع الآخرين إلى التعاطف معهم، وقد يستعينون عند الحاجة بتراث الخبث الوفير ، لكنهم يمتلكون لمعانًا في العيون ، ويقطّنة دائمة ، ولا يهونون الأضواء التي تفضح ما يفعلون في الخفاء ، يفترقون كالسوس عظام المدينة ، ويؤمنون بأن الخلاص يمكن في الانهيار التام.

بعد طول دوران قصدت الهروب منه ، ومن جحود السؤال في عينيه ، تجاهله ربما خرست أصواته المتاججة داخلي ، لكنه في الصباح الموعود اندرك خطورة المسألة وكبر السؤال في رأسه ، ولم يتزدد في طرحه بهذه العداوة الظاهرة ، دون أن أملك الإجابة عليه .
كان المكان ضاق ، أو كان صدرى أوسع من الهواء المحيط وأن ما يتسرّب إلى الآن هو الاختناق ، وعلى إذا أردت الفوز أن أفرق بين الأماكن ، قبل أن أعدم كل شئ ، وفي النهاية اكتفيت بإشاراته الواضحة إلى ضرورة البعد عن حضرة الكبار وأماكن تجمعاتهم التي تقتص على المعيبة ، وجعلتني كالجنون أطارد

أشباحا ، لا يعرف ملامحها سوى الحالين برغد العيش . يطالبني في أحدي ثي آخرية بالتخلي عن الحسرة على مآفات والرضا بالقسم ، والركون إلى قناعة النفس ، بحثا عن السكينة والاحترام ، بواقع الأمر ، ربما هدأت ملائحتي له ، فيرتاح هو أيضا . وعرفت أنها القطيعة . فلو أفلحت في الهروب من أماكنه ، فكيف الفكاك من السنوات التي أمضيتها في طريقه ، ومن أيدي الذين يخنقونني ويضغطون بطلباتهم ومشاريعهم ومكاسبهم كل صباح . هو لم يدرك أسرار هذه المبانى ، التي أرهقتني في البحث عنها ، لم يقف أمام أسثلتها التي تنعى حظها في صمت ، وتنتظر بلهفة قدوم العارفين الآتين ، الذي يحفظون المتن عن ظهر قلب ، ويحركون الهواء فيها والأنسجة . أه لو عرف الآخرون أن الأماكن تناذى ساكنيها ، لأنقذوني من هذا الاختناق ، وإذا لم أسكنها أنا ، يسكنها آخرون ، وسيأمرون في أول يوم بخلع اللوحات الرخامية ، وخلع عيون المتطللين ، وانعدام الأسئلة . موحشة هي الأماكن الخالية من العارفين ، ومقرفة ، وبلا أنفاس الأحبة ، أكاد أسمع شوقيا الدائم للقادمين ، دون أن تتسمك بأحد إلى الأبد ، أرى رؤوسهم في اللوحات التذكارية متراصّة إلى جوار



بعضها ، كأنها جماجم فارغة من المحبة والعدل . أما الآنسواه ينطلق زفيرها نبرانا تحرق السنين وتلتله كل شئ . الوجه أعرفها جيدا ، بعدهما صار وجهي مثلهم ، يتبني بالعجز والتراخي ، فما الذي أركن إليه لحظة المواجهة ، بعدما أنسىت في زهرتهم . أذهب إلى أماكن تواجدهم ، وانصت إلى أحدياتهم ، وتبادلهم الرؤى فيما يطروحه من قضايا أو تصورات . وعندما افتضحتني العيون طاظنات رأسى وواضقت على الترقى ، وحسدنى سكرتير الوزير على منصبى الجديد ، لكن حاصرنى التدم بشكل لا استحق .

بدأت صورتى تجاور صورهم فى خلفية المشاهد التى تنشرها الصحف وتذيعها نشرات التلفزيون يختللون الصدارة ويبدون فى ستراتهم الفالية وأربطة أعناقهم الأنثيق وجواربهم الحريرية ، كأنهم ليسوا من هذه التواحى ، ولا ينتمون إليها ، هم المخططون للأمور ، وأصحاب القرارات ، لم أجده فى عيونهم حسرة على هشيماع شى منهم ، ولم أجده شجنهم إلى ما مضى ، ولم أعتبر فى ذاكرتهم على ما يعيننى على الدماء . فقط وجدت مقاعدتهم الوثيرة وغير المتربة ، وأوراقهم وأفكارهم التى تجري بين الأماكن فى سهولة ويسر ، أما

.

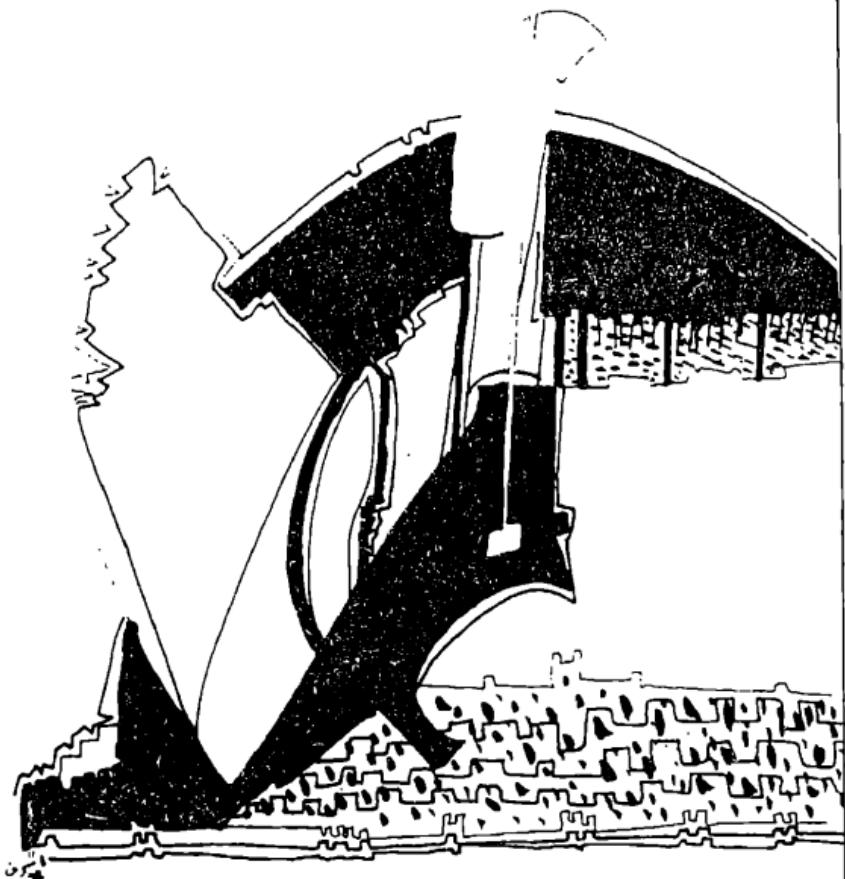


الأدوية المستوردة أدرج مكتبي ،
وتكلّب على المصيّا ، أملا في إحداث
التوازن المطلوب ، والبقاء الأطول وراء
هذه الحوائط.

بين حين والأخر تعاودني الأسئلة
ذاتها ، وركنت إلى حمد الله كثيرا على
النسمة ، ولم يهدأ بالى بحثا عن بلاغة
أسوقةها للموضع المختلف ، أبرز فيها
دلالات الانتقال بين الأماكن ، وأنسى ما
أنساه ، فالطريق مجده وطويل ،
والمحتجون كثر ، وأصحاب الطلبات
يتزاحمون ، واللهم جسام ، ولما اكتشفت
النتائج الصحيحة للمعادلة ، شعرت
بالعجز ، وزاد حقد سكريتير
الوزير على المشكّلة الوحيدة التي
أرقتنى هي عيون تلك الحوائط
ومراقبتها الدائمة لما يدور بداخلي . لم
أفلح في صد بلاغتها ، وتكليدها على
تهييش وعجز عن الاستمرار .

قلت لنفسي إننى أضخم الأمور أكثر
ما يتبينى فقد اعتدت أن أكون الأشياء
فوق رأسي ، ثم لا أجد الطاقة على حملها
هنا؟!

، ولا يتوافر لى الوقت أيضا . فما
الداعى لكل هذه الحسرة والشكوى من
النسمة . وما على إلا أن استمتع بها ،
وتزداد أنساني لمعانا ، ويعرض ما بين
منكبي ، وتنعم يداى ، وتتصبّع نظاراتى
وساعتي وسلسلة مفاتيحي من المعادن
التنفسية ، ولا داعى للطبنجة ، وستكتفى
بالحمول ، وأفعل ما أريد ، أما حديث
الحوائط وعيونها . فنانا كفيل باختراع
اللغة التى ترضينى . كلهم يفعلون ذلك
رغم إكبادهم ومهاراتهم فى ألعاب
التوازن ، لكنهم يشكون فى مرارة من
عيون الحوائط ذاتها ، تصيبهم بالقلق
الدائى والحريرة المستمرة والنهم الذى لا
ينقطع . قد تواجههم العيون فى أى مكان
، ربما إلى جوارهم ، أو أسفل بيوتهم ، أو
داخل سياراتهم ، ربما يتحسّسون مثلى
رقابهم ، لن أتردد أنا الآخر ، عندما ألمع ،
أحد أبناء ناحيتنا ، فى التجهيز وسائله
بعداؤه واضحة: ما الذى جاء بك إلى
هنا؟!



كراكيب

وتسحبني إلى عوالم الكينونة ، فالتصق بها جيداً فتندلق الماء على رأسينا ، ويجبوب عطرها أرجاء الحمام . أما الوابور الجاز فيصمت بدوشته خلفية من الصخب والغليان ، تسمع بالتحرك دون أن يحس بأقدامى أحد . كنت أكثر من التعلل في الدخول إلى عفشه المياه ، أيام صعورها علينا واستحمامها مئتنا ، أر اقيها في خطواتها ، وأفتشر حاجاتها ، وأراها تأتى بتشيئتها كاملة قبل دخولها الحمام ، ملابسها النظيفة والفروطة الباهة التي تلف بها شعرها المبتل . تتتساقط منه قطرة مياه . مساماتها . أراهن كثيراً على أن تنسى شيئاً وهى ماربة في الحمام وتندى على ، فائزهيب إليها ولا أعود أبداً ، ويبدو أنتى خسرت الرهان من طول انتظاره ، ورضيت أن أنزل إلى موضع قدمى ، فى كل مرة ، أرقب على مهل أجزاءها ، ولا أكتف إلا عندما أسمع صوت أنفاس الوابور تتتسرب دفعة واحدة ، وينطفئ فانتسحب دون أن ينطفئ اللهيب داخلى ، أو يهدأ جوعى . أراها وهي تخرج من باب الحمام فى اكتفاء تام ، كاملة فى ذاتها ، وفي فرادة

لو نظر أحدهم عند موضع قدمه . لرأى نصفها التحتى عاري تماماً . ورأى كل ما رأيت . وعرف تفاصيلها كما عرفت . وأصابه الهبل والجنون كما أصابنى ، من حلاوة ما رأى . فخذلها . صوتها ، نبعتها السلسبيل ، بطنها ، زوايا خصرها ، كعبتها وقدميها وأصابعها ، ورأى كلها وهو يمر بالليلة على هذه الأجزاء تغسلها بنور ، يلهب كل من يرى ، ويشعل فيه النيران التي لا يطفئها أى بل ، مساماتها تتدلى ، وبصمة جسمها تختلف ، ورغم الحرير الذى يشوبنى طوال فترة استحمامها ، لم أبع لأخوتى أو لصاحبى بالسر ، اكتفيت به لنفسى ، وبدأت أبحث عن موضع آخر ، أرى منها المشهد كاملاً وأكثر وضوها ، فكرت فى أن أصعد إلى السقف ، أو أحفر طاقتين سحررتين ، عمساه يخجل من جسدها المشوش ، فيتحول إلى مرايا ، تعكس المعرفة ونور الاكتشاف فالطاقة التى يمتلكها جسدها على الجذب ، تقوى على سحر البشر والحجر . أكاد أسمع دنونة الكون على صوتها ببعض الأغانى التى تحبها ، ويخبط الكوز فى الطشت النحاس ، فتجوب رنته الأفاق ،



أتوتها وأحاديتها ، تحمل تحت إيطها ملابسها التي غيرتها ، والوابور المنطفئ في يد وفي الأخرى الطشت النحاس وفى جوفه لوفة مبتلة ، ترحب في أن تشم رائحتها ، وصابونة ، وكرسي حمام متلهك جلس على عارية .

السمن القديمة ، كنت أرى جسدها وضوح النهار ، لامعة بيضاء ، تشحذ الشهوة على سكين أجزائها . أما إذا سدت الشباك ، فإن النور الشفيف سيحيل المشهد إلى خيالات أسطورية ، تتكشف فيها الانوث الأولى في العالم ، ومدى توحشها ، الذي يدفعني إلى فسخ باب الحمام المتهالك ، والفتك بجسدها التورانى ، ولا أضمن اكمال المشهد بسلام ، فابلע ريقى وأتمهل في الرؤية .

اعتادت الصعود إلينا هي وغيرها من بنتات الحجرات السفلية في الدور الأرضي في بيتنا الكبير ، تحتل أسر غريبة حجراته ، كل أسرة تشغل حجرة واحدة ، لكن لا حمام لهم ، فاعتادت البقات الصعود إلينا لمساعدة أمي ، أو مسح الصالة الكبيرة والسلام ، أو ملء المياه ، أو عجين الخبز ، أو للاستحمام ، خصوصاً أنها نعيش في أدوار البيت الأخرى .

فقط جسدها هو الذي جذبني ووجهها الجميل ، دون الآخريات ، وبدأت تصيب من مرآبتي لها ، بعدما تفرغت ومكثت في البيت أيام المذاكرة الأخيرة . في البداية اكتفت بأن تضربي على كتفى برفق وتسبني . بعدها مددت يدي فصرخت في وجهي ، وللت حاجاتها ، وقالت إنها لن تصعد إلينا ثانية ، ولن

اخترع معها أى حوار ، لاطيل وقفتها ، وأنكرها بما نبهتها إليه من قبل ، إلا تنزع خرطوم التشطيف من حنفيه دورة المياه ، وأشارح لها أهمية وجود الخرطوم في بوز الحنفيه ، وأنحاول أن أخذ بيدها إلى المصندرة ، حيث تلقى الخرطوم فيها كل مرة ، وأن تأخذه بيدها وتركبه هي ، وأعبر بجوارها الباب ، وأحتك بها ولا اعتذر ، وبعد أن هزت رأسها بالموافقة ، زادت جرائى ، وبدأت أراقبها وهي تستحمل من ثقب الباب الواسع مباشرة فتزي جسدها العاري كاملاً ، وفي أوضاع مختلفة ، دون الحاجة إلى النزول إلى موضع قدمى ، لأرى فقط نصفها التحتى ،

الآن أراها كاملة ، جسدها كله تحت عينى ، واظنها أمام لهفتي وشورتى ، لمحت سواد عينى ي Finchها من ثقب الباب ، لكنها لم تسده بورقة قديمة ، وأكتفت باحكام الترباس عليها ، كى تطمئن على حدود عطائها وتهورى .

في المرات التي لا تسد فيها شباك الحمام على بسطة السلم العلوى بصفحة

تاتى ل تستحى ، وأنها ستحكى لأمى عن كل شئ ، فلم أهتم إلا بالحمام ، الذى وجدتني فيه ، استعيد صورة شقها القمرى أمامى ، وأراها تملأ عينى المفضتين.

في غيابها بدأت أسأل نفسي عما أريده منها وما الذى انتظره ، ولما كل هذا التخطيط والارهاق ، وأنا أعلم علم اليقين .. أن هناك رجلا آخر ، ينتظرها فى الحجرة السفلية ، وبينما إلى جوارها على مختلف.

علمت بنجاحى فى الثانوية العامة ، وأرادت أن تشاركتنا الفرحة ، فهمست فى أذننى : سأحللى لك بقلة ، فترقبت موعدها ذات ظهيرة ، عندما نادت على لاساعدها فى رص الكراكيب فى الصندرة ، طلبت منى أن أستد لها السلم الخشبى ، وستتصعد هي ، فقط على أن أناولها الأشياء التى كومتها أمى وجمعتها قبل خروجها من الأدراج والدوالib ، والكراسي والزجاج المكسور والمفاتيح القديمة وعلى البوية التى جفت وأسلاك ولببات محروقة وأكياس سدت المدخل تماما.

لم تفكب كثيرا ، وكانت المفاجأة أن أتى بها زوجها ، وصعد إلينا كى يطمئن بنفسه على أسباب انقطاعها عنا والغياب ، وعندما حک عن سفره إلى محراء الخليج ، أیقتنت أنه أراد أن يسلّمها لأمى ، كى تعيش عندها فترة غيابه ، يومها نبهتني أمى بـلا أضایقها ففرحت.

زاد احتكاكها بي ، فأصابنى الخجل ،

داخلى فنزعـت ، لكننى واصلت الوقوف
تحتـها ، أدقـق ، وهـى ترـفع بين الـحين
والـحين طـرف جـلبابـها الأـزرـق ، فـتـمـرـغـيـمة
من نـور ، تـشعـ فـى جـسـدـها الشـفـيف زـرـقة
باـهـرة ، وـلمـ أـرـ فـى عـرـيـبـها عـورـة ، يـجبـ
عـلـيـهـا أـنـ تـسـترـهـا وـتـنـطـيـهـا ، بلـ رـأـيـهـ
نـارـأـ ، لـهـبـا يـؤـجـجـ البـشـرـ وـتـكـلـ كـيـانـى
أـنـصـحـهـا بـالـتـمـهـلـ فـى رـصـ الاـشـيـاءـ فـى
الـصـنـدـرـةـ وـأـنـ تـخـتـارـ لـهـا الـوـضـعـ الـمـنـاسـبـ
. وـأـخـالـفـهـا فـى الـمـرـاتـ كـلـهـا ، وـهـى تـطـيـعـنـ
فـى اـسـتـفـارـ مـحـبـ ، تـسـالـنـى عـنـ حـبـاتـ
الـعـرـقـ الـذـى بـدـأـتـ تـتـحـسـبـ عـلـىـ وـجـهـىـ
فـتـشـيرـ إـلـىـ الـحرـ الشـدـيدـ الـذـىـ يـشـعلـ
الـأـجـسـامـ ، تـعـاـودـ رـفـعـ طـرفـ جـلـبـانـهـاـ
وـمـضـيـاـ.

نقد

كتاب أصلان و معرفته

سمير اليوسف

بلغ إبراهيم أصلان في الثالث من آذار (مارس) الماضي عامه الستين وهو العام الذي شهد صدور روايته الجديدة «عصفير النيل». وفي حياة أدبية ترقى إلى ثلاثة عقود ونصف لم ينشر أصلان سوى خمسة كتب تتراوح أحجامها ما بين خمس وستين صفحة ومئتي صفحة. وهذا ماسُوغ اعتبار الأقلال صفة ملزمة له، والصفة الأكثر شيوعاً من آية صفة أخرى.

ويظهر أصلان لمن قرأ أعماله وألم بطرف من سيرته وأخباره وانتظر بفارغ الصبر صدور جديد ، الكاتب الذي اتخذ لنفسه منذ البداية ركناً قصياً في العالم الأدبي. ولا نظن أن الواقع مختلف لذلك . صحيح أن الرجل ليس غائباً تماماً عن الوسط الأدبي ، فلقد حظى باهتمام نقدي متواصل بحيث فاق ما كتب عنه ضعف ، أو حتى ضعفي ، ما كتبه هو نفسه ، هذا بالإضافة إلى ما يجري معه من حوارات أو مشاركته بين الحين والآخر في أنشطة أدبية ، بما يدل على أن الرجل غير منقطع عن الوسط الأدبي أو معرض عنه ، بيد أن هذا الحضور ليس مما يطلب الكاتب ويسعى إليه ، وخلافاً لما هو عليه الأمر بالنسبة للكثير من الكتاب العرب لاسيما أولئك الذين يبذلون الجهد الأعظم في سبيل تكريس أسمائهم بحيث تبدو مواهيبهم الفعلية وكأنها تقع في مجال العلاقات العامة وليس الكتابة.

ولئن عزف أصلان عن أن يكون في قلب الوسط لأدبي ، فلأنه على ما يستشف من كتاباته وأخباره واحد من أولئك الكتاب القلائل الذين لا يرون إلى الكتابة إلا كفاية بحد ذاتها ، ومن ثم فإنهم لا يتجرأون فعل الاستغراف فيها إلا لاماً . فالعلاقة بالمخاطب ، القارئ أو المتلقى بما هي السبيل إلى

تكريس صفة الكاتب ، هذا ناهيك عن صفة الكاتب « الكبير » أو « العالمي » هي علاقة شبه معدومة . ففي حين تكون الكتابة نشاطاً خاصاً ، فإن صفة الكاتب إنما هي مرهونة بما هو عام ، وتحديداً بـ « بيروقراطية الأدب » على حد تعبير الناقد البريطاني رايموند ولIAMZ ، حيث يتعين على الأديب أن يتصرف بما يبيسر للآخرين تكوين صورة له وتعريفه . وعلى هذا يحتل هاجس الانتاج في صيفتى النشر والتداول موقعًا هامشيًّا في حياة هذا الكاتب بما يجعله مقلًّا في النشر .

ولعل شخصية يوسف النجار ، في رواية « مالك الحزين » صورة نموذجية للكاتب من هذا النوع . فهو لا يظهر على مسرح أحداث الرواية إلا مستغرق الذهن استغراقاً يشغله عما هو مجد فيه أو مقدم عليه . ويتبيَّن لاحقاً في لحظة انفجار وجданى بأنه مستغرق في كتابة رواية مانفكت مادتها تشير حيرته وتردداته . وعلى رغم انشغاله الشام بالكتابة إلا أنه لم يحظ في الوسط الذي ينتمي إليه بصفة الكاتب . ولاشك أن عدم حيازته على صفة كهذه إنما يعود إلى حقيقة انعدام مثل هذه الصفة أصلًا في مجتمع يتكوين رجاله من « أفنديات » و« أسطوات » و« معلمين » . فليست الكتابة مهنة تدر دخلاً بمحضه يمكن أن تكسب ممنتها صفة ، بل أنه من غير الجائز امتهانها أو الادعاء بامتهاها . إلى ذلك فإن الكتابة تفترض وجود قراء . وليس ثمة قراء بين أبناء العارة التي ينتمي إليها يوسف النجار وترتبطه بهم أواصر وثيقة . أما القارئ الوحيد فهو شخصية يشار إليها في سياق الرواية إشارة عابرة من دون أن تظهر على المسرح . بل أن من الراجح أن يُعتبر من يقرأ كتاباً بين هؤلاء « غاوياً » ، على حد تعبير فاطمة ، أحدى شخصيات الرواية المذكورة .

بيد أن يوسف النجار نفسه لا يبدو طامحاً إلى أن يُعرف ككاتب على ما يتبين من توافقه مع وسطه الاجتماعي . ذلك أن من مُرتبتات السعي إلى تكريس المرء لنفسه ككاتب أو كفنان في محيط لا يعترف بمهمة كهذه ، أو في أحسن الأحوال يعتبر الأمر مصدرًا للسخرية والتندُّر ، الانقلاب على هذا المحيط واتهامه بالجهل والضلال . وأبراهيم أصلان شأنه شأن يوسف النجار لم يكن طامحاً بالظفر بهذه الصفة وما يترتب على ذلك من الانتقال من الشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها إلى شريحة أخرى . ولقد أقام جل حياته في الناحية التي شبَّ فيها (أمبابا) فضلاً عن مواطنته على عمله كموظِّف في هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية .

ويقول أصلان بأنه لم يحس يوماً بأنه كاتب وله قراء ، وأنه إذا ماحدث والتلقى بأحد منهم فإنه يعتبر الأمر من قبيل المصادفة . ولنُسْ هذا القول من قبيل ادعاء التواضع أو عدم المبالغة . فالقارئ المتمعن في أدب أصلان يدرك أن

حضوره كمؤلف هو الأندر من حضور أي عامل آخر . و «حضور المؤلف» في حدود مقصودنا هنا إنما يتمثل في بروز عناصر تؤدي إلى انشغال القارئ بما يُخبر إلى الوجه الذي يتم بموجبه الإخبار ، أي إلى اللغة إذا ما غالى المؤلف في استخدامها مقالة تزيد على ما يستدعيه السرد فتجهشه ، أو إلى التقنية السردية خاصة تلك المسروقة في شكلانيتها على ماشاء أمره في القصص العربي خلال العقود القليلة الماضية.

ولاجدال في أن أصلان ، وأسوة بأبناء جيله ، عزف عن سلك سبل السرد «التقليدية» وشبه التقليدية مما أرسى أسسها كتاب مثل محمود提مور ويحيى حق ونجيب محفوظ ، لاسيما في أعماله الأولى . ومن ثم ثان في ذلك ما قد يجيز النظر إلى عزوف كهذا بمثابة تكريس لحضور المؤلف . فاستبعد ضرب من الكتابة والاقبال على آخر لا يقل عبارة عن الحضور من الذهاب مذهب اقحام تقنية غير مسبوقة . وهذا اعتراض في محله ، غير أنه لم يضروري أن ننتبه إلى أن الإعراض عن توسل السرد التقليدي لهو من قبيل الاستغناء عن دور المؤلف كواحد كل المعرفة يحيط بأسرار شخصوص قصصه ويعمل بما يحدث ويحل بهم من عظيم الأمور وصفيرها ، أكان ذلك في محيطهم أم في طوابيا نفوسهم . وفي ذلك أيضاً تخل عن المؤلف الذي يزعم ارشاد القارئ واسداء النصيحة له ، وفي أدنى تقدير اعلامه بما جهل به ، فحين يندم وجود القارئ ، أو المخاطب الأدنى مرتبة من الكاتب بالضرورة ، تبطل الحاجة إلى زعم كهذا وتفقد بالقدر ذاته الكتابة التي تتحوّل منحى الاسهاب والافصاح وقلب موازين السرد المallowة رأساً على عقب ، مسوغها .

هذا على أية حال لا يعني أن أصلان توانى عن استخدام تقنية سردية حديثة حيثما اقتضى غرض القصة . ففي «مالك الحزين» كان لابد من اللجوء إلى مستوىين من السرد متقاتلين طالما أن الغاية كتابة قصة تدور في ليلة واحدة وترصد حركة عدد كبير من الشخصيات في مكان محدد . وهذا ما كان ليتحقق لولا الجنوح إلى الاستطراد من سبيل مستوى سردی مباين للأول في شكله ومضمونه . فوحده الاستطراد هو ما يمكن أن يظهر طبائع الشخصيات والعلاقات التي تصل بينهم . وعلى هذا جاء المستوى الأول على وجه تعقب حركات الشخصون في تلك الليلة المشهودة بينما جاء الثاني على شكل حكايات منفصلة تعرّض سبيل الأول . فينقطع خيط الأول عند سالفه أو نادرة تدرينا بطرق من أخبار الشخصية وما عرض لها في ماضيها ، ثم لا ينى يستأنف من اللحظة الزمنية التي انقطع عندها مترسداً حركة شخصية أخرى وهكذا . ولئن بدا لجوء أصلان إلى سرد من هذا الطراز بمثابة اقتداء بما أمسى شائعاً منذ ذلك العهد من اقبال الروائيين العرب ، وبقليل من التروي والحكمة .

على تبني اشكال سرد تجريبية ، فاتح لحرى باللاحظة أن استخدام أصلان لهذا الضرب من السرد لم يكن من قبيل التذرع بالرواية في سبيل التقنية وإنما على النقيض من ذلك . فالى ماسبق ذكرنا من داع أو جب تقنية كهذه فإنه لمن الثالث الاشارة الى أن هذه التقنية نادراً ما تعيق القارئ عما يخبر ومن الاندر أن تشغله انتباذه بالوجه الذى صير بموجب الإخبار .

الكتاب والمعرفة

« اكتب عن الأشياء التى تعرفها » ، يخاطب يوسف النجار نفسه « اكتب عن عمران وعبد الله او المقهى او أبيك الذى مات ، وان موت الفقراء ليس موتاً لكنه اغتيال . ومن الأفضل أن لا تكتب أى شئ من هذه الأشياء او ياليتك تكتب عن النهر ومنازل الشاطئ الحجرية وتقول أن لكل متزل أبناءه الذين ينزلون فيه ، الأولاد يصطادون ويسبحون والبنات يغسلن الحصر وأوانى البيوت وأنت تخرج من حارة الأفندي وتذهب الى منزل (حوا) » .

ويبدو أصلان كأنه يكتب اتفاقاً مع فحوى هذا التصريح . وعلى ما يستشف من قصصه فإن المؤلف لا يعرف سوى القليل ، وان معرفته في كافة الأحوال لا تزيد كثيراً على معرفة القارئ الا بمقدار ما تزيد معرفة المرء لوسطه ولما يقع في متناوله عن معرفة الغريب . ولهذا يبدو أصلان كمن أدرك منذ البداية انعدام جدوى الاسترسال والافصاح طالما أن ما يمكن أن يُسرّ به الكاتب نادرأ ما يُخفى على القارئ أو ماتعجز مخيلته عن تصوره أو قدرته على التفسير .

فالغرباء الذين يظهرون في الكثير من قصص كتابه الأول « بحيرة الماء » يظلون غرباء على قارئ القصص وشخصياتها حتى بعد انتهائهما . وهذا لأن الكاتب لا يريد أن يزعم معرفة بهم تزيد على معرفة القارئ نفسه . ومن الطبيعي للكاتب الذي لا يدعى معرفة كافية أن يُقرّ بوجود من لا يحيط بأخبارهم ومن لا يسعه الكشف عن خبيئة نفوسهم .

والكثير من شخصيات هذه القصص هي مما يشير الحيرة أو الفضول ، إلا أن الرواى يحجم عن سوق تفسير لما يبدر منهم أو عن استخدام المخيلة كسبيل للتكلهن في شأن الغامض والجدير ، وإنما يبدو وكأنه يدع الأمر لمخيلة القارئ وتقديره .

في قصة « البحث عن عنوان » ، على سبيل المثال ، يستوقف رجل رجلاً آخر زاعماً بأنه كان زميلاً في المدرسة ، ثم يشرع في سرد ما يزعم بأنها ذكرياتهما المشتركة بينما الآخر حائز من أمره . وتنتهي القصة من دون أن



يظهر بأن هذا الأخير قد تبين في الأول زميل المدرسة الذي يدعى ، ومن دون أن يتبيّن القارئ جلية الأمر أيضًا . وتحمل هذه القصة احدى الامارات البارزة في أدب أصلان . ذلك أن السرد لدى إبراهيم غالباً ما يوحي بوجود قصة أكثر مما يخبرها أو يبسّط ثناياها . فيحيلنا ما هو مسرود إلى قصة أخرى لانرى منها سوى أطرافها.

وكثيراً ما تلمع قصصه إلى ألم ومتاعب يعاني منها شخصوص القصص على وجه لا يمكن أن يغيب عن انتباه القارئ بيد أن الرواى نادرأ ما يتوجّل إلى مكان المعانة أو يكشف عن مصدرها . على أن هذا على أية حال لا يؤدي إلى أن تكون القصة مبتورة أو ناقصة أو أن تظهر كلفز يحتاج إلى حل أو تفسير ما . فهى إذ تُفسِّر أكثر ما تُظْهِر فإنها لاتخُق في استيفاء مقومات القصة وشروط اكتمالها . ومن البنافل الإشارة إلى أنه على رغم الاقتتصاد في اللغة إلا أنه لم يحدث أن جاء سرد أصلان مبتسراً أو عاطلاً عن الإيصال . ولنأخذ على سبيل المثال قصة « بندول من نحاس » (من كتاب « يوسف والرداء ») . فعلى رغم اقتتصار السرد على الحد الأدنى من الأفصاح إلا أنه لا يخفق في جلاء معلمها وإبانت معانٍها العميقـة . ولا يمكن لمنقرأ هذه القصة بأمعان الا وأن يبلغ قلب قصة تدور حول العنف والألم والاحساس بالغربة وانعدام الأمن ، وهي قصة أعتقد وأشـملـ من أن يحيط بها نص واحد أو أن يشمل طبقاتها المتعددة بين حدوده . وبكلمات أخرى فـانـ هذهـ القـصـةـ القـصـيرـةـ (والـتـىـ تـكـادـ الاـتـزـيدـ عـلـىـ ٥ـ ٠ـ كـلـمـةـ)ـ تـبـدوـ أـشـبـهـ الشـئـ بـمـدـخـلـ إـلـىـ رـوـيـةـ وـاسـعـةـ لـلـوـجـوـدـ لـاـيمـكـ اـختـزالـهـ بـنـصـ صـفـيرـ أوـ كـبـيرـ .

في ضوء حقيقة كهذه يمكننا أن ندرك سر اكتفاء أصلان بالحد الأدنى من السرد فحيث لا يمكن للسرد تقديم القصة كاملة ، فـانـ الاسترسـالـ فيهـ لنـ يكونـ مجـديـاـ ، بلـ وـمـنـ الـأـرـجـعـ أنـ يـطـغـيـ عـلـىـ قـلـبـ القـصـةـ وـيـبـدـدـ معـانـيهـ . وـيـصـلـ ضـيقـ أـصـلـانـ بـالـإـسـتـرـسـالـ السـرـدـيـ إـلـىـ حدـ أـنـهـ لاـيـتوـانـىـ فـىـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ عـنـ نـشـرـهـ عـلـىـ وـجـهـ الصـفـحةـ جـمـلاـ مـنـقـصـلـةـ ، كـمـاـ هـوـ الـأـمـرـ فـىـ أـكـثـرـ مـوـضـعـ مـنـ روـايـتـهـ

الأحدث :

« وهو صغير ،

وكان الأولاد في مثل سنـهـ .

ينصبون فخاخهم على شاطئ النيل ،

ويقطونها بطبقات رقيقة من التراب ،

أو الأعشاب .. الخ»

وفي مثل هذا المقطع كما في تلك العوارات المقتضبة والمتناشرة على مدى هذه الرواية ، وكذلك في قصصه السابقة ، يبدو أصلان وكأنه يقصر عمله على

تقديم إشارات وعلامات تكون بمثابة دليل لخيال القارئ بما يتتيح لها فرصة تصور العالم المقصود . ولعله من الجائز القول أن أصلان اذ يكتب عما يعرف فانه يكتب عن أماكن وأزمنة وشخوص يعرفهم معرفة وثيقة الا انه لا يحاول انشاء نص مطابق للواقع .

جيران وزملاء وأهل

وحيث أن السرد لا ينحو منحى التصوير القوتوغرافي ، فانه يستوفى غرضه من خلال فصول ومقاطع ولوحات قصصية قائمة أو شبق قائمة بذاتها ، وبما يسوغ قراءتها على نحو منفصل . وهذا إن دل على شيء فانما يدل على أن البناء الروائي عند أصلان لا يستقيم وفق حبكة قصصية أو على أساس السعي إلى اقامة عالم بديل أو شبيه للعالم « الواقع ». أما الرابط الذي يربط مابين تلك الفصول أو اللوحات القصصية فهو العلاقة التي تربط شخصيات الرواية بعضهم البعض . وهذه أما أنها علاقات جوار ، كما في « مالك الحزين » أو علاقات مهنة ، كما في « وردية ليل » أو علاقات الأهل أو القرابة ، كما في « مصافير النيل ».

فرصد حركة عدد من الشخصيات في زمان ومكان محدد كما هو الأمر عليه في رواية « مالك الحزين » ، لا يكفي لانشاء بناء روائي في ظل غياب المبكرة الحكمة التي تربط سبيل ومسار هذه الشخصيات بعضها إلى البعض ، خاصة اذا ماتتبهنا إلى وفرة عددهم وتبين أعمارهم ومهنتهم . لهذا فإن ما يتبع نهوض « مالك الحزين » كعمل روائي هو علاقة الجوار التي تربط بينهم باعتبارهم أبناء حارة واحدة . بل وفي كونها ذلك النمط من علاقة الجوار الذي يسود الأحياء الشعبية ذات الطابع الريفي والمديني المختلط . وسيادة هذه العلاقة هي التي تفضي إلى نشوء حبكات قصصية تتوزع على مدار الرواية كائنة فالابناء العارة بمبوت « العم مجاهد » ، أو كالقلق الذي يستولى عليهم بفعل بيع المهن المحلي الذي يتربدون عليه ويقضون جل أوقاتهم فيه . أو كالمواجهة التي تقع في نهاية الرواية مع جنود الأمن المركزي .

وما يجتمع شخصيات مثل بيومي وسليمان وجرجس ومحمود والحريري ، وغيرهم من يظهرون في سياق رواية « وردية ليل » إلا ماتتسوغه العلاقة المهنية باعتبارهم زملاء عمل في « هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية » . أما علاقة الصداقة الوحيدة التي تقوم مابين سليمان ومحمود ، كعلاقة تتجاوز حدود العلاقة التي تفترضها المهنة ، فانما تنشأ عن حقيقة انهما زميلا عمل من سن واحدة وانهما تسلما العمل في وقت واحد . وينحدر جل شخوص رواية «

عصافير النيل» من امرأة عجوز أربت على مئة عام، تبدأ الرواية بظهورها وتختتم بها وهي تحاول عبثاً العودة إلى مسقط رأسها في الريف . أما من لا ينحدر منها مباشرةً فانهم يرتبطون بها من طريق الزواج من ابنتها . ولتن توسيط البناء الروائي لهذه الرواية المسافة الفاصلة مابين « مالك الحزين » و « وردية ليل » فلا تزعزع التماسك الذي تزعزعه الأولى ولا هي من التقطع الشكلي الذي يحكم فصول الثانية ، فانها تستوى على متواليهما من حيث استقامتها على أساس العلاقة التي تصل مابين الشخصوص ، أي علاقة القرابة ، وإلى ردهما إلى نسب أو أصل واحد . فلا يأتي عبد الرحيم إلى القاهرة ويتسسلم عملاً في إدارة البريد ، إلا على جريدة شقيقته نرجس التي تقيم في المدينة وزوج شقيقته الذي يعمل في الإدارة نفسها . أي أن الانتقال من القرية إلى المدينة لا يتم إلا على أساس العلاقة التي تربط مابين هذه الشخصيات .

وإذا ما نلتقط السياق السردي فيها على وتيرة التارجع مابين الحاضر والماضي ، القريب منه والبعيد ، فإن ذلك لا يجعل من « عصافير النيل » عملاً يزعم تصوير حقبة تاريخية شاملة ، أو يزعم التماسك المفترض للحقبة التاريخية التي يحيطنا السرد اليها . فحضور التاريخ في هذه الرواية لا يزيد على حضوره في أي من قصص أصلان السابقة . فهو حضور يصار اليه من خلال استدعاء غير متلطف لصور وملامح من الماضي . ولاشك بأن هذه الصور أو الملامح أشد انتظاماً مما هي عليه في القصص لأخرى ، ذلك أن فصول هذه الرواية تنتظم وفق سياق تاريخي محدد ومعلوم . فنحرص الرواوى على تزويدنا بالعلامات التي تدل على الحقبة العتيبة . بيد أن الانتقال من الحاضر إلى الماضي لا يُصار اليه من خلال تتبع خط سردي مفترض على نحو مسبق ، وإنما هو أقرب الشئ إلى استدعاء لحظات أو حوادث ماضية من قبل أحد شخصوم الرواية . فموت عبد الرحيم مثلاً يثير في ذاكرة عبد الله اللحظة التي قدم فيها خاله (أى عبد الرحيم) إلى القاهرة لأول مرة .

وتتشبه « عصافير النيل » قصص أصلان السابقة أيضاً في نازع الحنين الذي يعتريها فالراوى أذ يعود بنا إلى الماضي من سبيل ذاكرة عبد الله فائماً يثير صوراً لأمكنة درست أو تغيرت معاملها بحيث لم يعد من الممكن تبيينها . بيد أن نازع الحنين عند أصلان لا يذهب مذهب تخريم شأن الماضي والخط من شأن الحاضر ، وإنما هو لا يطبع بأن يكون أكثر من إعراب عما يحسه شيخ حيال شبابه المنطوى في صفحات الماضي . والحق فان مصدر هذه النزعة هو وفرة الشخصيات المستنة في أدب أصلان . ويكفى أن نشير إلى أن شخصيات مثل العم عمران وببيومي وجرجس والحريري والبهي عثمان والاستاذ عبد الله

وغيرها لاتحضر الآ و يكون الماضي محور اهتمامها ، والذكريات ملاذها ضد شبح الموت الدائى
ولاي肯 للقارئ أن يغفل عن مقدار التعاطف الذى يمكنه الكاتب لشخوص
كهذه . ولن يست العلاقه الاستثنائيه التى تربط يوسف النجار بالعم عمران الآ
نموج لدى قرب الكاتب من شخصيات كهذه . وأنه لن هذا الركن يتجلى تميز
أصلان عن جل كتاب القصه من يتولون أسلوب السرده «الصيادى» . ففى حين
ينزع هؤلاء إلى تجريد شخوص قصصهم من الاحساس والانفعالات الى حد
يتسبب بابتلاء القصه بفraig عاطفى وأخلاقي لارجاء فيه لاخلاص ، فان أصلان
وان أحجم عن الافتتاح ، فان قصصه لا تتحقق فى أن تكون حاضنة مشاعر
ومواقف انسانية نادرأ ماتفيقى عن حوادث الرواية أو مواقف شخوصها .

موقف الكاتب

بلغ ابراهيم أصلان الستين إذن . وفى حياة أدبية غير قصيرة أفلح الكاتب
فى أن ينافى بنفسه وبكتابته عن ضوضاء الأطروحات والدعوى الأدبية الراهنجه
منذ أربعه عقود أو أكثر . ومن ثم فانه لم يظهر بعظور الساعى إلى اتصال «
رسالة» إلى «جماهير» قراء ، أو إلى تأميم السرد العربى فى وقت كثرت فيه
الشكوك حول «هوية» الرواية العربية ، أو إلى «تجغير» بني التعبير
السايدة بما يسمى فى ولادة أدب «طليعى» أو «حداشى» ينتمى إلى المستقبل
الزاهر . وهذا أيضا مانعى به عن محاولة إغواء النقاد ، أى العرص على كتابة
ما يستهوى منهاجهم ويتسوغ استخدامها على ماهو شائع عند الكثير من
الروائيين والشعراء العرب .

بيد أن ذلك لم يحرمه أو ينقذه ، من الاهتمام الأدبى ، ومن محاولة تجنبه
فى أحد المشاريع الصادحة . ولابد أن فى قصص أصلان ما يلائم منهاج النقاد
الحديثين وما يافق بآفراضهم ، غير أن مكمن الغواية الفعلى لهذا الاهتمام هو
فى تقديرى الموقف الذى اتخذه أصلان من الكتابة ومن الوسط الأدبى تحديداً .
فما يند عنه موقفه هذا من زهد بالاعتراف والاهتمام والشهرة والاحجام عن
توظيف مثاله منها فى سبيل تكريس نفسه كاتباً «كبيراً» أو «عالياً» لهو ،
من وجه أول ، مصدر احترام عميق ، بل وحسد كتاب ونقاد ، جلهم من ذوى
الأصول الفلاحية وأخلاقيتها الطهورية وهى أخلاقية اذا ما انلحو فى الانعتاق
منها فعلى مضمض منهم وباحساس بالذنب عميق . أى أن الاهتمام بأصلان هو
من قبيل تقدير كاتب اختار الهاشم فنجا بنفسه من الانغماس فى الوسط
الأدبى ومقاسده وخطاباته المدينية المصدر .

أما من وجہ آخر فهو تسليم مُضمر بما ينطوى عليه موقف أصلان من حکمة

عميقة مستمدّة من حقيقة أنه ليس هناك « جماهير » قراء تتلقّف ماتخرج به يراع الكاتب بنهم . فالقراءة في بلاد العرب ، وبين أبنائهم ، مانفذت نشاطاً يقتصر على « الفواة » ، و هؤلاء عددهم قليل حتى بين الكتاب والمتقدّم أنفسهم . إلى ذلك فانه في مجتمعات يتعلّق مصير وجود كل مؤسسة بما ، ومن ، هو أعلى مرتبة منها بحيث لا يبقى حيز أو مدار عام ، فان ما يصدر عن أولئك الذين يشغلون المراتب الأدنى (وهذا هو الموضع الذي يحتله الكاتب في المجتمعات العربية) يكون خائضاً من الحاجة أو عديم الجدوى وفي أحسن الأحوال ضئيل الوزن وهامشي الآخر .

ومثل هذه الحقيقة يدركها جل الكتاب العرب الذين لا تزيد مبيعات كتبهم على مئات قليلة من النسخ ، أو الذين يعملون في مؤسسات يمكن أن تزول عن وجه البساطة بجرة قلم . يدركونها في دخلة نفوسم وإن توهموا أن مصير البشرية يتوقف على ما يكتبون .

× مصادر التأثير ، صدرت حديثاً عن دار الأدب بيروت . أما كتب الأخرى المشار إليها هنا فهي « بحيرة المساء » و « مالك الحزين » في طبعتيهما الأحدث (دار الأدب ، بيروت ١٩٩٢) و « يوسف والرداء » ، مختارات فضول ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، و « وردية ليل » ، دار شرقيات القاهرة ١٩٩١ .

ألف عام على عدم تحرير المرأة العربية

غادة نبيل

على مدى أسبوع من السبت ٢٢ أكتوبر إلى الخميس ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩ انعقد مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة العربية في المجلس الأعلى للثقافة الذي اشتمل على جلسة علمية و١٤ مائدة مستديرة و٨ جلسات شهادات و٨ عروض لأفلام سينمائية و٢ أفلام تسجيلية إلى جانب معرض الكتاب الذي أقيم على هامشه - رغم عدم دقة الكلمة الأخيرة - والذي شمل تخفيضاً في أسعار الكتب المعروضة ومعرض آخر لرائدات التمثيل السينمائي.

وسأحاول أن الخصم أهم الملاحظات على ما استطعت حضوره من جلسات لكن لأبد من الاعتراف باستحالة حضور معظم الأنشطة بسبب بدهى الفترة من العاشرة وحتى الثانية عشرة وهي الفترة الصباحية كنت تجد أمامك جلسات علميـن في قاعتين مختلفتين وجلسـتـي شهـادـاتـ (بالتزـامـنـ) في قاعـتينـ آخـريـنـ وـتـوـالـيـ جـلـسـاتـ اليوم الذى يبدأ من العاشرة صباحاً وينتهى فى العاشرة مساءً وأنت تجاهـدـ لـتـجـرـىـ بين أروقةـ الجـلـسـ وـقـاعـاتـ تـسـالـ المـنظـمـينـ عنـ شـئـ ماـ أوـ تـنـاكـدـ منـ تـغـيـرـ إـحدـىـ القـاعـاتـ (كانـواـ يـعـلـقـونـ لـاقـفـاتـ) أوـ موـاعـيدـ الجـلـسـاتـ وـتـقـضـىـ بـعـضـ الـوقـتـ فـيـ نـدوـةـ مـاـ يـجـدـتهاـ قـليلـةـ الـأـهمـيـةـ أوـ أنـ نـصـفـ الـحـاضـرـينـ أوـ ثـلـاثـةـ أـرـبـاعـهـ لمـ يـحـضـرـ كـماـ حدـثـ فـيـ نـدوـةـ «ـالـمـرأـةـ وـالـفنـ التـشـكـيليـ»ـ وـفـيـ مـائـدـةـ «ـالـمـرأـةـ وـالـلـغـةـ»ـ عـلـىـ سـبـيلـ المـثالـ رـبـماـ يـكـونـ قـدـ فـاتـكـ نـقـاشـ أوـ طـرـحـ مـهـمـ فـيـ إـحدـىـ الجـلـسـاتـ الـآخـرىـ الـتـىـ تـقـامـ فـيـ نفسـ الـوقـتـ .ـ وـمـلـيـكـ وـلـيـسـ عـلـىـ أـحـدـ الـقـيـامـ بـوـظـيفـةـ التـحرـىـ وـالتـقيـيمـ الـيوـمـيـ هـذـهـ .ـ

إنـ العـدـ الـهـائلـ مـنـ الـبـاحـثـينـ وـالـمـبـدـعـينـ الـذـينـ تـمـ اـسـتـخـاصـتـهـمـ فـيـ فـنـدقـ تـكـالـيفـ باـهـظـةـ يـجـعـلـنـاـ نـعـذـرـ الـمـنظـمـينـ الـذـينـ يـتـصـرـفـونـ ضـمـنـ حدـودـ مـيزـانـيـةـ مـحدـدةـ وـإـفـرـيـماـ كـانـ يـمـكـنـ لـلـمـؤـتـمـ أـنـ تـتـوـاـصـلـ فـعـالـيـاتـهـ عـلـىـ مـسـاحـةـ زـمـنـيـةـ قـدـ تـجاـوزـ أـسـبـوعـينـ أـوـ أـكـثـرـ فـتـتـحـقـ أـكـبـرـ مـعـ هـيـقـطـ أـقـلـ .ـ

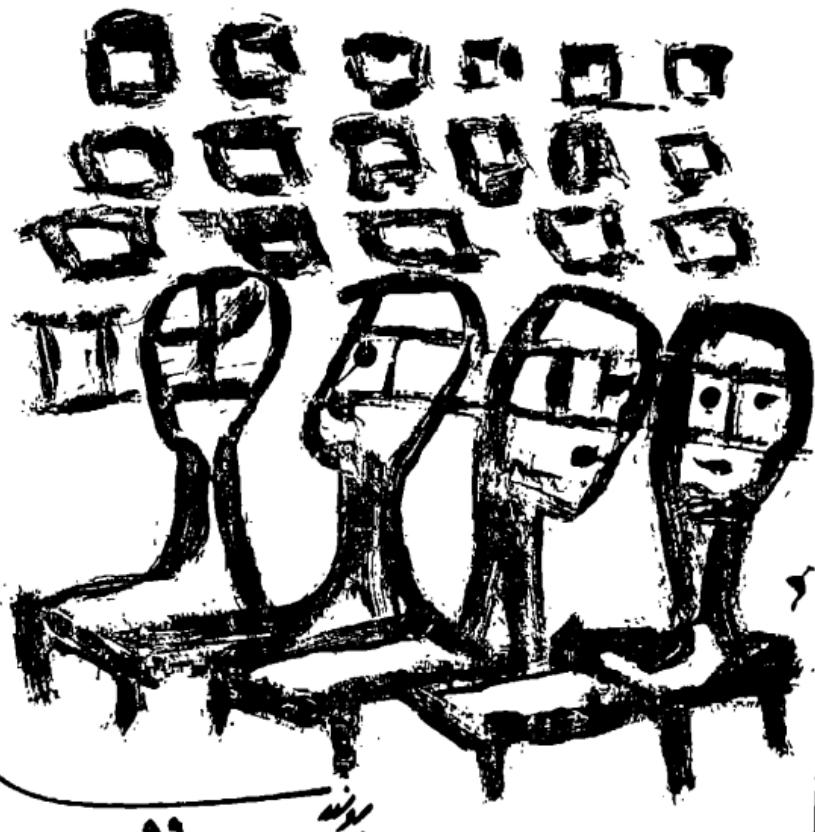
لـعـلـ إـحدـىـ أـكـثـرـ الـمـاوـذـ الـمـسـتـدـيـرـ اـكـتـظـاظـاـ وـاخـتـنـاقـاـ كـانـتـ تـلـكـ الـتـىـ حـمـلتـ عنـوانـ

«المرأة والتىارات الدينية في المجتمع» التي رأسها طارق البشري. كنا لا تستطيع الحركة ونحن وقوف ومدخل القاعة المفتوح مسدود بآجسادنا وقد لوحظ بصفة عامة ارتفاع عدد الحضور من ذوى الاتجاه الاسلامي بمروي الأيام فى المؤتمر بما يؤكد حرصهم على الاتصال ببعضهم فى محاولاتهم تكتيف وتكتيل تواجدهم فى داخله والذى تنامى باطراد، والنقطة الأخرى التى لا يمكن فصلها عن هذه الملاحظة -عمومية- كانت ارتفاع التصنيف وصيحات الاستحسان التى كانت تقابل بعض المتحدثين والمحاضرات من كانوا يقدمون أوراقاً توفيقية اعتبرها المتلذذون تقدماً وضماناً كافياً للعدم مررور أصحابها أو خروجهم عن صميم الدين إذ كنت ترى الباحث أو الباحثة يتحرج كثيراً فى اختيار اللفظة الدقيقة المناسبة وينوه أكثر من مرة على أن ما يهم بمنقه هو المؤسسة الدينية أو الفقه الاسلامي وليس الشريعة الاسلامية الصحيحة أو الدين الاسلامي الحنيف أو القرآن الكريم.

انعقد هذا المؤتمر مثل غيره فى مناخ الخوف وميزت اللهجة الاعتزازية مقدمات وخواتيم أوراق الكثيرين حقاً وبالذات فى الجلسات المرتبطة بالمرأة وعلاقتها بالدينى، والتي كان يسيطر النساء على حضورها كذلك.

ورغم أن البعض غامر بذلك اسم د. حامد أبو زيد فى بعض الجلسات إلا أن الأكثرية ظلت يقظة وواعية فى خطابها بضرورة تقديم شهادات براءة ذمة لعقيدتهم استجابة منهم لحساس كونها مطلوبة.

وفي هذا السياق كثر عدد المحببات بين الحضور والصحفيين من ذوى الاتجاه الاسلامى فى بعض الجلسات التي كانت الباحثتان المسيحيتان نادية رفعت وفيقيان فوز تقدمان فيها أوراقهما المثيره العناوين بما تؤمى إليه من مقارنات بين المرأة فى الخطاب الدينى المعاصر الاسلامى والمسيحي كائناً المتشدد لا يتحسب لهجوم وهى يتوقعه هو وحده وإنما يقيم علاقاته على أساس تلك الحالة المستمرة من التأهب للسلبي فقط. وقد اشتبت إحدى الحاضرات - أو هي كانت فى حالة اشتباك مستمر - بعد أن وصفت نفسها بأنها كاتبة سعودية مع د. شريف حتاته أثناء تقديم ورقته التي تحمل عنوان «الخطاب الأصولى والمرأة وفكرة ما بعد الدياثة»، والذي قال إنه يضع عنوان ورقته الرسمى والأكاديمى جانبها ليتحدث معنا كاملاً ببساطة عن معنى العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة وكيف أن الإنسانية والشعور بها والامتنان لها أمر لاصلة له بجواز سفر والا قياماً معنى أن يشعر بقدرته على التحاوار الإنساني مع رجل أجنبى يشتراك معه فى الإنسانية أو الرؤية للأشياء ولا يشعر بالحد الأدنى من ذلك مع متطرف أو أصولى مصرى!، فإذا هو يقدم لكلمة الكبيرة بلغة بسيطة ويطرح مفهوم العبودية وكيف أن كل من يقوم بعمل لا يتقاضى عليه أجرأً يعد عبداً بالمعنى الاقتصادى وعليه فإن ربة البيت فى العالم الاسلامى أو المرأة العاملة التى هي ربة بيت أيضاً تعد عبدة إذا بالسيدة التى لا أعرف لها أسماء والتى كانت تدخل كل جلسة ل تستهل حديثها بجزء من الوقت المخصص للمداخلة فى الصلاة على الرسل وذلك فى مطولات وبسلامات تتبرى وهى تلهث لتؤكد على أن المرأة فى الاسلام ليست ولا يمكن أن تكون عبدة حسبما يرى هذا الشيوعى (الذى لم تتصف بهذه الكلمة صراحة) ولأنها



أنت مثل شبيهاتها بملخصات جاهزة للدفاع عن أشياء توهمن أنها تتعرض للهجوم من العلمانيات ونصيرات المجتمع والزواج المدني .. فلعلها لم تقرأ منذ سنوات شرحاً استشهادياً بسلوك وكلام عمر بن الخطاب إزاء نفس القضية وهي قضية عمل المرأة في بيتها في عصره بوصفه ليس تكليفاً وإنما فعلًا طوعيًا تقوم به الزوجة التي يفترض أن يساعدها زوجها أو بالنيابة عنه بتوفير خادم لها وكانت المسألة كلها معروضة في جريدة اللواء الإسلامي وقتها كما أنكر ولو لا الوقت . آفة كل الجلسات لأمكـن أن نتكلـم .. وـحتى لو زـاد عدد المـهـرـة دـمـاـهـمـ.

نفس هذه السيدة كانت من بين فريق الهجوم على فريدة النقاش أثناء إلقاء كلمتها المثيرة للجدل بعنوان «حقوق المرأة بين الفقه والقانون» ولم يكن أمام فريدة النقاش التي تمثل عائلة لها تاريخ ارتبط باسمها في الانتقام السياسي البشـارـيـ سـوىـ دـ عبدـ اللهـ الفـذـاميـ فـيـ وـرـقـةـ بـعـنـوانـ سـؤـالـ النـسـقـ» اعتذر عن انه لن يقدمها لما اعتبره لخطبة تنظيمية تجعل ورقته خارج نسق الجلسة التي غاب عنها المتحدثون الآخرون مثل الطاهر لبيب وإلهام أبو غزالة . وكما توقعنا محشر غير الأصوليين وجهت صواريخ عابرة للمنصة ترکـزـتـ عـلـىـ مـتـلـفـظـاتـ فـرـيـدةـ النـقـاشـ فـيـ وـرـقـةـ الـعـنـدـلـةـ الرـاقـيـةـ المـضـفـوـطـةـ بـالـحـيـزـ الزـمـنـىـ الـذـىـ حـالـ دونـ الـاسـتـشـهـادـ بـعـاـ طـالـبـتـ بـهـاـ الـاخـواـتـ الـلـوـائـىـ أـصـرـرـنـ عـلـىـ دـعـوـتـهاـ أـخـتـىـ فـيـ الـاسـلـامـ بـزـعـامـةـ السـيـدةـ يـاسـمـينـ الـخـيـامـ فـيـ الشـيـابـ الـبـيـضاـءـ وـإـنـ لـمـ تـسـمـعـ الـمنـصـةـ لـكـلـ مـتـحـدـثـ قـبـلـ أـنـ يـرـفـعـ الـمـتـشـدـدـوـنـ أـيـديـهـمـ طـلـبـاـ لـكـلـمـةـ سـوـىـ بـدـقـيقـتـيـنـ قـامـ سـبـاقـ الصـعـودـ إـلـىـ الـمـنـصـةـ مـنـ جـمـهـورـ الـمـحـجـبـاتـ بـيـنـ الـحـضـورـ الـذـىـ لـمـ يـنـافـسـهـنـ فـيـ أـحـدـ وـظـلـتـ الـاخـواـتـ كـلـ وـاحـدـةـ تـسـتـغـرـقـ حـوـالـىـ مـنـ ٧ـ٥ـ دـقـائقـ أـوـ أـكـثـرـ مـتـجـاهـلـاتـ دـعـوـةـ رـئـيـسـيـةـ الـجـلـسـةـ بـالـنـزـولـ لـإـعـطـاءـ الـفـرـصـةـ رـبـماـ لـصـوتـ أـكـثـرـ تـشـدـداـ وـاعـبـرـتـ إـحـدـاهـنـ الـأـمـرـ قـضـيـةـ عـمـرـهـ كـمـاـ وـصـفـتـهـ لـأـنـهـ تـكـتـبـ عـنـ شـتـوـنـ الـرـأـةـ الـسـلـمـةـ وـاتـهـمـنـ فـرـيـدةـ النـقـاشـ بـالـتـطاـولـ عـلـىـ الـدـيـنـ وـهـوـ مـاـ لـنـ يـسـمـحـ بـهـ وـعـنـدـمـاـ صـرـخـ أـنـاـ وـلـيـلـيـ الـعـشـانـ الـكـوـيـتـيـةـ لـبعـضـنـاـ سـوـفـ يـحلـنـ دـمـاهـ صـعـدـتـ السـيـدةـ يـاسـمـينـ الـخـيـامـ إـلـىـ الـمـنـصـةـ بـعـدـ أـنـ قـدـمـتـ أـخـواـتـ كـثـيرـاتـ كـنـ يـحـطـنـهاـ كـالـحـاشـيـةـ فـيـ الـجـلـوسـ وـهـيـ تـنـلـفـ يـمـنـةـ وـيـسـرـةـ وـدـعـتـ فـرـيـدةـ النـقـاشـ إـلـىـ الـاقـتـنـاعـ وـالـهـدـاـيـةـ (فـيـ مـسـأـلـةـ تـعـدـدـ الـزـوـجـاتـ وـالـأـفـعـنـ سـيـتـزـوـجـ الـأـرـامـلـ وـالـمـطـلـقـاتـ وـأـرـدـفـ كـلـمـاهـ بـسـؤـالـ صـرـيعـ دـالـ عـلـىـ طـرـيـقـ الـأـصـولـيـ فـيـ الـنـظـرـ إـلـىـ الـنـاسـ وـالـأـشـيـاءـ وـإـلـىـ اللـهـ قـائـلـةـ هـيـهـ .. اـقـتـنـعـ)ـ فـضـحـكـنـاـمـاـعـ التـيـ لـمـ تـقـتـنـعـ وـاضـطـرـتـ فـرـيـدةـ النـقـاشـ إـلـىـ أـنـ تـقـولـ لـهـاـ «أـنـتـ بـتـغـنـيـ أـقـبـلـ بـكـثـيرـ فـرـودـ الـطـرـبـةـ السـابـقـةـ الـتـيـ زـارـتـ الـبـوـسـنـةـ بـعـدـ إـيـادـهـ لـكـنـ أـنـاـ دـخـلـتـ بـعـدـ ماـ كـنـتـ أـنـهـيـتـ مـعـزـوفـتـكـ وـرـغـمـ كـدـهـ هـارـدـ عـلـيـكـ وـكـانـ التـلـقـيـ الـوـحـيدـ لـلـنـاقـدـةـ يـبـقـيـ إـزـايـ تـرـدـيـ عـلـىـ الـلـيـ مـاـ سـعـفـتـهـوـشـ».

كان الصياغ بتعالى مطوال الوقت من ناحية المتشددين الذين جلسوا في ناحية واحدة من القاعة وعندما ذكرت رئيسة الجلسة إحدى المتحدثات من الأخوات بالوقت صالحات ياسمين الخيام «أنا بأذيلك عشر بقايق» .. فقدت المنصة السيطرة وانفعلت سهام العقاد مدافعة عن فريدة نافية عنها تهمة التطاول من مقعدها وتواترت الأخوات

في إعطاء درس تثقيفي للسيدة فريدة عن النموذج البحري للدولة الدينية في إيران حيث- هل تتصورون -المرأة طيارة ! ناصحة إياها بقراءة كتاب وكتاب التي ثناهني أن أسجل عناوينها وهو ما يقضى بيقائي أنا وهي في جهلنا المستفحـل حتى الممات. المنصة ترد على الصراخ عندما قلت المنصة خائفةـنحن خائفـون لأنكم تشـكلـون إرهابـاـ وـدـ محمدـ بدـوىـ اـشتـيكـ جـزـئـياـ معـ صـحفـىـ أـصـولـىـ النـزعـةـ يـدعـىـ عـلـيـوهـ كانـ يـقـفـ وـيـهـتـفـ مـنـ مـكـانـ فـتـقولـ رـئـيسـةـ الجـلسـةـ «ـالـمنـصـةـ يـمـقرـاطـيـةـ وـأـنـتـمـ الـذـينـ لـسـتـ يـمـقرـاطـيـنـ»ـ ثـمـ طـلـبـتـ صـاحـبـةـ هـوـانـيـةـ إـلـىـ النـاقـدةـ التـيـ يـتـقـونـ أـنـهـاـ سـتـدـخـلـ النـارـ وـيـتـنـازـلـونـ بـقـبـلـةـ هـوـانـيـةـ إـلـىـ النـاقـدةـ التـيـ يـتـقـونـ أـنـهـاـ أـمـامـ اللـهـ أـمـ لـلـوـلـعـ بـالـنـصـةـ ..ـ حـقاـ لـأـعـرـفـ بـالـضـبـطـ.

الدكتور الغذامي هو الذي قدم درساً في أن لا أمل في أمة يتعامل أفرادها بهذا الشكل الهمجي عندما يفكرون في فتح أبوابهم . ومن الوارد المستديرة التي كثرت بشأنها الآراء وحضرتها بنفسها جلسة شهادات لبراء الطحاوي ونوراً أمين وسمية رمضان ومني رجب وسحر توفيق رأستها فريدة النقاش . وأستاذتنا نوراً أمين التي كنت أراها على الطبيعة للمرة الأولى في إلقاء كلماتها كما تأثر الكلماتـ بالعامية وغير مكتوبة أو معدة سلفاً ولأنها نطقـتـ بالـحـرـمـ وـلـأـنـتـ جـمـيعـاـ لـأـنـتـ حـمـلـ الأـصـابـعـ التـيـ تـشـيرـ إـلـيـنـاـ وـانـ فـيـ صـمـتـ تـصـرـفـنـاـ كـمـ جـرـمـ عـنـدـمـ تـكـشـفـ جـرـيـتـهـ أـنـ عـنـدـمـ يـضـبـطـونـهـ مـتـلـبـسـاـ إـنـ يـقـولـ أـنـ «ـالـشـيـطـانـ شـاطـرـ»ـ وـلـأـيـقـنـعـنـاـ أـنـوـءـ بـعـدـ ذـلـكـ بـهـذـهـ الشـطـرـةـ وـمـدىـ تـأـثـيرـهـاـ أـنـ تـسـتـدـيرـ لـنـنـذـفـ فـيـهـ حـكـمـاـ جـاهـزاـ مـعـ آنـاـ الـمـجـرـمـونـ.ـ المـيـازـ لـيـنـفـعـ .ـ وـلـأـكـتـابـ وـلـأـاـصـدـقـاءـ وـلـأـمـوـمـ ..ـ هـكـذاـ رـأـيـتـ فـيـ وـجـهـ هـذـهـ الـمـرـأـةـ التـيـ اـعـتـرـفـتـ بـفـشـلـهـاـ كـأـنـشـفـشـلـهـاـ لـأـنـ يـقـولـ مـنـ أـنـ يـقـولـ أـصـدـقـائـيـ الـرـجـالـ بـيـصـرـفـواـ عـلـىـ وـتـهـبـ أـنـسـةـ فـيـ الـمـاـدـدـاـلـاتـ وـتـبـكـيـ بـيـنـنـاـ تـؤـكـدـ عـلـىـ أـنـ هـنـاكـ الـكـثـيرـاتـ الـلـوـاتـيـ لـيـمـكـنـ هـذـهـ الشـجـاعـةـ لـكـنـنـيـ يـضـطـرـبـنـ لـلـقـبـولـ وـجـوـدـ رـجـالـ يـصـرـفـونـ عـلـيـهـنـ الـمـرـأـتـانـ أـرـاهـمـاـ لـلـمـرـأـةـ الـأـوـلـىـ .ـ إـحـادـهـاـ مـشـهـورـةـ كـمـ تـقـولـ وـهـيـ كـذـلـكـ فـعـلـاـ وـمـوـهـوبـةـ .ـ وـلـأـنـ بـعـضـ الـرـجـالـ وـالـمـبـدـعـيـنـ فـيـ الـقـاعـةـ لـأـنـ يـفـهـمـونـ أـنـ لـيـسـ ثـمـةـ عـلـاقـةـ طـرـدـيـةـ بـالـضـرـورةـ بـيـنـ اـزـيـادـ الشـهـرـةـ وـاـزـيـادـ الـفـرـحـ أـوـ حـتـىـ العـثـورـ عـلـيـهـ أـوـ شـيـءـ بـهـذـاـ الـاسـمـ.ـ دـمـوعـهـاـ التـيـ كـانـتـ تـجـاهـدـ لـتـكـتمـهـاـ وـتـوـاجـدـ اـبـنـتـهـاـ مـعـهـاـ هـمـاـ كـلـ الـأـدـلـةـ التـيـ تـحـتـاجـهـاـ قـاعـةـ الـحـكـمـ الـمـنـعـقـدـةـ فـيـ الدـوـرـ الثـالـثـ .ـ أـولـىـ جـلـسـاتـ شـهـادـاتـ الـمـؤـتـمـرـ .ـ تـبـرـيـ دـكـتورـةـ لـبـنـانـيـةـ باـسـ دـلـالـ الـبـزـرـىـ فـيـ الـاـتـفـاقـ فـيـ الـهـجـومـ لـأـنـ «ـهـنـاكـ اـمـتـيـازـاـ لـلـمـرـأـةـ الـعـرـبـيـةـ أـمـامـ الرـجـلـ الـعـرـبـىـ»ـ وـهـىـ سـيـدةـ تـرـتـيـ بـحـرـيـةـ بـعـضـ مـاـ يـشـبـهـ مـلـابـسـ نـورـاـ أمـينـ وـرـبـماـ بـحـرـيـةـ أـكـثـرـ وـلـكـنـ مـنـ مـوـقـعـ لـأـيـكـنـ أـنـ يـمـاثـلـهـاـ فـيـ الـتـعـاـسـةـ التـيـ تـكـلـمـ بـهـاـ .ـ إـذـنـ دـعـونـاـ نـتـكـلـمـ كـلـ مـنـ مـنـطـقـةـ أـلـهـ أـوـ فـرـحـهـ الـخـاصـ وـنـتـرـقـ فـيـ بـحـرـ الـذـاتـيـةـ وـالـمـؤـسـفـ أـنـ أـضـيقـ الـوقـتـ لـمـ يـسـمـعـ لـرـئـيسـةـ الـجـلسـةـ أـنـ تـعـطـيـ الـكـلـمـةـ أـكـثـرـ مـنـ مـرـةـ لـكـلـ فـردـ طـلـبـهـاـ وـلـذـلـكـ لـمـ أـسـتـطـعـ الـرـدـ عـلـىـ الـدـكـتوـرـةـ دـلـالـ التـيـ أـحـسـدـهـاـ عـلـىـ مـاـ يـبـدـوـ أـنـهـاـ تـرـقـلـ فـيـهـ مـنـ سـعـادـةـ لـأـلـهـ لـهـ بـوـاقـعـ الـافـ مـنـ نـسـاءـ الـعـالـمـ الـإـسـلـامـيـ حـيـثـ لـأـتـسـطـعـ الـمـرـأـةـ أـنـ تـنـجـولـ فـيـ الشـارـعـ بـمـلـابـسـ مـثـلـ مـلـابـسـ الـدـكـتوـرـةـ .ـ وـأـنـاـ لـأـنـتـقـدـهـاـ .ـ وـتـكـونـ أـمـنـةـ .ـ وـلـاـ

أفهم كيف تكون المرأة أعلم امتيازاً في مجتمع لا تستطيع فيه تطليق نفسها.. كما أن مقوله الدكتورة عن الحفاوة التي يتم التعامل بها مع أي عمل ابداعي لا مرأة قياساً بالرجل في المجتمع الشرقي وهي تدعونا إلى عدم استغلال مقولات اضطهاد المرأة وتسخف بحركات وجهها ويديها واقعاً مزرياً بحد ذاته -هذه الحفاوة التي يخصون بها المرأة المبدعة ذاتها تشكل الرد عليها وعلى منطقها البائس حقاً فهي قد لا ترى ما يحدث لبانعة الجرجير في الشارع تحت منزلها يسبب تهول خصلات شعرها الفجرى على وجهها فتحجب الرؤية عن عينيها .. ليست الكارثة هي بعينها ذلك التمييز بين عمل ابداعي وعمل ابداعي آخر على أساس من جنس صاحبه .. ألا يعني ذلك أن الرجل يحتاج إلى أم محررة ليتحرر فلا يقع أخته أو ابنته ؟ هل نلوم على المرأة التي ترى إبداعها متواسطاً فتراجعاً إلى الوصمة الأسهل في المجتمع الذكوري- استغلال وإهانة اثنوتها لتعوض بالعلاقات الخاصة في مسلسل ابتذالات إنسانية ما تعجز عن نورا تحقيقه كتابتها أو لوحتها أو قطعتها الموسيقية اضطررت إلى العنف واستخدمت كلاماً اعتبروه غير لائق ومهين .. لكن الواقع هو المهيـن . السيدة التي غطت هذه الشهادة لجنة المؤتمر ولن انكر اسمها فهو في تلك العدد مع من حصل عليه كانت من المهاجمات لكل ما تلقطت به نوراً أمين التي رأوها تقدم عرضها مسرحياً . أنا لم أرها كذلك ويفوزني دائماً من يخطئ المصدق إذ يراه .. عندما تفقد هذا ماذما يبقى . السيدة وهي ترد على نوراً تلهـث لهاـثـا مـيكـروـفـونـيـا من شـدةـ الـانـفعـالـ فـتـخـطـيـنـ فيـ نـطـقـ كـلـمـةـ مستـفـرـةـ وـتـنـطـقـهـ مـكـسـوـرـةـ الفـاءـ وـهـيـ تـقـصـدـهـ مـفـتوـحـةـ وـتـتـنـذـرـ مـتـعـلـلـةـ بـاـنـهـ لـاـ تـطـيـقـ لـهـ ذـالـمـ يـكـنـ مـسـتـفـرـيـاـ أـنـ تـأـتـيـ تـفـطـيـةـ السـيـدـةـ لـلـجـلـسـةـ خـلـوـاـ مـنـ آـرـاءـ الـذـيـنـ صـدـقـواـ الـكـاتـبـةـ الـتـيـ أـشـهـدـتـنـاـ عـلـىـ تـعـاستـهـ إـلـىـ حدـ الرـغـبةـ فـيـ الـانـتـحـارـ أـوـ مـشـارـفـهـ الـجـنـونـ وـمـاـ ظـنـنـاـ أـنـ شـخـصـاـ يـقـفـ عـلـىـ حـافـةـ شـرـفـ وـيـهـدـدـنـاـ بـاـنـهـ سـيـقـفـ يـحـتـمـلـ أـوـ يـسـتـحـقـ مـنـاـ أـنـ نـقـولـ لـهـ «ـ طـبـ وـرـيـنـاـ » .. مـنـ الـمـكـنـ أـنـهـ يـوـرـيـنـاـ وـهـكـذاـ جـسـدـتـ هـذـهـ الجـلـسـةـ قـساـوةـ الـمـرـأـةـ عـلـىـ الـمـرـأـةـ . وأـبـاحـتـ السـيـدـةـ لـنـفـسـهـ حـقـ حـذـفـ كـلـ مـحـدـدـ لـلـمـهـاجـمـينـ سـرـدـتـ رـدـ الـكـاتـبـةـ الـمـقـتـضـيـ كـامـلـاـ بـاـنـهـ يـبـيـنـهـ عـلـىـ أـنـهـ أـنـيـ الـكـاتـبـةـ- اـمـرـأـ مـعـتـوهـةـ تـتـوـهـ أـصـوـاتـاـ أـوـ كـلـامـاـ لـمـ يـحـدـثـ لـمـاـ اـفـتـرـضـ أـنـ الـفـتـرـةـ الـزـمـنـيـةـ الـمـدـدـةـ لـكـلـ مـتـحدثـ عـلـىـ المنـصـةـ هـيـ الـكـافـيـةـ لـأـعـرـفـ كـلـ شـيـ عنـ حـيـاتـهـ إـلـاـ فـانـ يـكـونـ دـعـيـاـ ، الجـلـسـةـ الـأخـيـرـةـ التـيـ لـفـتـ النـظـرـ كـانـتـ جـلـسـةـ شـهـادـاتـ رـأـسـتـهـ الـرـوـاـيـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ سـحـرـ خـلـيـفـةـ لـمـ تـظـهـرـ فـيـهاـ مـنـ غـصـوبـ حـتـىـ خـرـوجـيـ مـنـ الـقـاءـ وـاسـمـهـ كـانـ مـدـرـجاـ لـلـلـادـلـاءـ بـشـهـادـتـهـاـ وـالـفـتـ الـكـاتـبـةـ الـكـوـيـتـيـةـ لـلـيـلـيـ عـشـمـانـ وـالـإـمـارـاتـيـةـ ظـبـيـةـ خـمـيسـ وـالـمـصـرـيـتـانـ هـالـةـ الـبـدرـيـ وـفـاطـمـةـ قـنـدـيلـ بـشـهـادـتـهـنـ. الـكـاتـبـةـ لـلـيـلـيـ الـأـطـرـوشـ مـنـ بـيـنـ الـحـضـورـ مـثـلـ لـكـنـهاـ تـحـتجـ عـلـىـ لـغـةـ الـجـنـسـ الـقـائـنـةـ فـيـ شـهـادـةـ فـاطـمـةـ وـتـسـأـلـ شـانـ كـاتـبـةـ سـعـودـيـةـ لـمـ تـشـتـرـكـ فـيـ الـمـؤـتـرـ سـوـىـ بـالـصـرـاخـ وـالـبـسـلـةـ وـالـدـعـوـةـ إـلـىـ الـحـيـاءـ عـنـ الـكـتـابـةـ مـنـ مـنـطـقـةـ أـخـرىـ عـنـ الـجـنـسـ الـأـمـرـ الـذـيـ رـيـتـ عـلـيـهـ فـيـ سـحـرـ خـلـيـفـةـ التـيـ تـكـتـبـ مـنـ السـيـاسـيـ الـاجـتـمـاعـيـ فـمـنـ ذـاـ الـذـيـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـقـولـ لـأـهـدـ أـنـ أـولـويـاتـ مـاـ تـشـعـرـ بـهـ وـمـحـركـاتـ الـابـداعـ عـنـدـكـ يـجـبـ أـنـ تـكـوـنـ كـذـاـ وـفـيـ إـحـدـيـ مـحاـوـرـ الـمـرـأـةـ وـالـاعـلـامـ أـشـارـتـ لـلـيـلـيـ الـأـطـرـوشـ مـنـ عـلـىـ الـمـنـصـةـ إـلـىـ اـنـسـحـابـهـاـ مـنـ إـحـدـيـ الـجـلـسـاتـ فـيـ الـمـؤـتـرـ اـحـتـجاجـاـ وـاسـتـنـكارـاـ لـأـنـ إـحـدـيـ

الاعلاميات أو المثقفات قالت إن الرجل العربي في الصحافة لا يريد من الصحافية إلا أن تكون خليلة.

لم أفهم انتساع ليلى الأطروش . هيأوضحت أن كل امرأة قادرة على أن تضرب بد الرجل الذي يضع تلك اليد على يد امرأة لا تريده . حسن .. وكانتا تعلمونا شيئاً لم نكن نعرفه سيجعل أولئك الذين ساوموا (بعضنا) بفجاجة و مباشرة في أروقة مؤتمر التحرير بيترخرون في الهواء .. نعم تعرضاً لها .. وفي المؤتمر ومن بعض زملاء في الهيئة كنا نراهم أحياناً للمرة الأولى .. فلذن الأمر غير اللائق هذه المرة سيدتي ؟ .. في التساؤل والاهانة التي تصدها ثم تعود إلى بيوبتنا فتنستعيد المشهد لنحاسن أنفسنا هل بدر منا ما تسبب في ذلك ولا نجد شيئاً فرزداً ذهولاً أم في أنتنا نحكي ما يحدث أقصد هل ما يحدث هو المزعج أم أنه لا يصير كذلك إلا عندما نحكيه ؟

في جلسة «المرأة والفن التشكيلي» حضر خمسة من المتحدثين من بين ١٦ فرداً أدرجت أسماؤهم وتسببت الفنانة جانبية سرى رئيسة الجلسة في استفزاز المتحدثين القلة بكثرة المقطوعات لأنها كانت تصر على أن تلقى وجهة نظرها وإن لم تلهم تماماً مقصود فنانة كانت تتحدث وسائلت د. عماد أبو غازى باتهام قيل بده الجلسة أمامنا - وهيوجهتني أمام قائمتها الفنية والعمارية - لماذا تهيميش دور المرأة العربية في الفن التشكيلي ؟ .

وسألته الاستاذة جانبية إن كان لا يعرف أسماء الفنانات الواجب دعوتهن فكان الجدير به أن يسألها وبينما هي تسأله عن الفنانة التشكيلية التي من شمال إفريقيا والفنانة السورية واللبنانية الفائبة ربما فاتها أن نجاح طاهر الحاضرة والمحذحة في الجلسة وبعرض رابع في مصر هي فنانة لبنانية . وطرق الفريق الصغير إلى قضية الغاء الوديل في كليات الفنون الجميلة وتقديم جانبية سرى استقالتها احتجاجاً على ذلك في وقت ما بينما أشار عدل رزق الله إلى مفهوم المرأة الإلهية الاسطورية وقال إن ما فيه من عنوان المائدة هو «الألوة والفن التشكيلي» فالفن أنشى والمرأة الجميلة في أسطورة جلجاً مش هي التي «تنور قلب» وهي القادر مثل زوجته التي أشار إليها وكانت بجانبي تشرب الماء الساخن بوصفها التي لدت «بعثته» على أن تحول نصف الحيوان نصف الإنسان كما في أسطوير بابل إلى إنسان ودعا إلى العودة إلى الأنثى فيما يوصي اللوحة أنشى والطبيعة أنشى وقد ردت إحدى الحاضرات بمنطق العرف والحرام فلخصت الأمر في كلمة شذوذ وشارك محسن شعلان ود. لطيفة يوسف والناقد محمد حمزة في التحاوار مع هذا المنطق .

ضايقني تعديل مواعيد بعض الجلسات المهمة فماندث المرأة والأدب تم التبكيـر بها عن موعدـها ورغم الاعلام على عمود الرخام المعتم المحيط بالمسرح فـافتـ وـحظـكـ . الـهمـ أنـ المـيـعادـ عـدـلـ بـسـبـبـ لـاـ يـهـمـ أـحـدـ أـشـوىـ دـ. صـبـرىـ حـافـظـ رـئـيسـ تـلـكـ جـلـسـةـ وـهـوـ مـيـعادـ سـفـرـهـ الـذـيـ صـادـفـ الـيـوـمـ التـالـيـ وـهـكـذـاـ تـمـ حـرـمـانـ الجـمـهـورـ مـنـ تـسـعـةـ عـشـرـ نـاقـدـاـ وـمـيـعادـ وـمـيـدعـةـ يـتـكـلـمـونـ فـيـ مـوـضـوـعـ «ـالـمـرـأـةـ وـالـأـدـبـ»ـ بـسـبـبـ مـيـعادـ تـذـكـرـةـ سـفـرـ رـئـيسـ جـلـسـةـ . لـاـ أـظـنـ أـنـ هـذـاـ تـرـتـيـبـ مـنـطـقـيـ أـوـ عـادـلـ .. فـلـمـاـ لـاـ يـرـأسـهـ أـنـ نـاقـدـ أـخـرـ إـذـاـ اـضـطـرـتـنـيـ الـظـرـوفـ كـفـرـ إـلـىـ إـجـرـاءـ تـعـديـلـاتـ تـتـعـلـقـ بـمـاـ أـرـاهـ مـنـاسـبـاـ لـيـ وـحدـيـ ؟ـ لـمـاـ أـفـرـضـ

ظروفى بنفس المنطق ربما تم تعديل ميعاد الندوة التى كان من المفترض أن يشارك فيها المستشار محمد فتحى نجيب بورقة عنوانها «وضع المرأة المصرية فى ظل المنظومة القانونية دولياً وقائوياً لا لأن وزير الثقافة قرر استضافة الوقود على عشاء مباغت ويبعد أن ميعاد التأجيل الذى فاجأ الحضور أيضاً لم يكن مناسباً لبعض الباحثين من أرقوا أنفسهم فى بحوث لم يتمكنوا من تقديمها لجمهور كان حريصاً على الاستماع إليها.

لكن مع هذه الملاحظات السريعة نوعاً أجد أننى فرحت بالوقوف الحضارى لأمين المجلس الأعلى للثقافة فيما يتصل بالسماح لجميع محطات التلفزيون والقنوات الفضائية العربية والأجنبية بالتوصير لمتابعة أنشطة المؤتمر الذى لم يحرر المرأة طبعاً والذى لم يكتفى باستلهام تراث قاسم أهين فقط وإنما قدم شيئاً يجعل بعض المسؤولين فى موقع الثقافة الراقية الأخرى فى بلادنا مثل قطاع الموسيقى نماذج لجمود التفكير والإدارة فقد يسر جابر عصفور هذه الخدمة بلا مقابل بل للانتفاع أما غيره الذين أقصد فقد حرموا آية تخطيطية تلفزيونية خارجة عن احتكار التلفزيون المصرى له رجاهن الذى استمر ستة عشر يوماً شان مهرجان الموسيقى العربية الثامن الذى ينتقل بلا جدوى فى تقديرى بين القاهرة والاسكندرية مع التوصية بالتعتيم ومنع التوصير إلا ب مقابل مادى لكل من يحمل الكاميرا غير الخفية وهو ما يجعل بلدنا الذى يزدحم بالأنشطة الثقافية المتزامنة يبدو وكأن القائمين على شئون الثقافية نائمون.

أنا لا أعتراض على حقوق التلفزيون المصرى لكن أين الفلسفة فى منع الإعلان عن جهودنا - إلا فى حسابات المكاسب المادى .. كل المكاسب تنحصر فى هذا والعاملة التى يلقاها الإعلاميون من رؤساء بعض الأماكن مثل دار الأوبرا المصرية حتى بعد أن يكونوا قد حصلوا على موافقات من د. رتبة الحفنى والمكتب الإعلامى والعازف أو الملحن بشأن تصوير أجزاء لا تتجاوز مدتهاخمس دقائق فى حفلات أو ندوات يصفها برنامج المهرجان بــان الدعوة فيها هامة وملاحة الصورين والذين نلتحق بهم هم والعازفين بشأن نواباً لهم فى إجراء «حوارات» تجعلنى أثق أن الذين يختبئون خلف مكاتبهم لا تهمهم كثيرة سمعة مصر الثقافية .. ولن يجبروا أحداً بهذه الطرق على شراء أية حفلات، يسيرون بين الناس ولا يرونه إلا من طرف نقوتهم التى ألت إلى هذا المصير بفعل رؤوس ثبتوها على صدور ستظل تتنفس حتى .. تفرقع.

جر شكل

حبة فوق .. وحبة تحت !!

ماجد يوسف

لأوديسيوس الأسطوري الإغريقي ،
لابن بطوطة الواقعى ، لما جلان
البرتقالى ، لماركوبولو الإيطالى ..
إلخ ، فلم يصادف هؤلاء الأفذاذ ، الذين
لفوا الدنيا وجابوا الأرض .. جبالا
وصحرارى وبحارا ، ربع ما يواجهه
المواطن الرحالة المصرى - الغلبان فى
رحلته - راكبا أو ماشيا - من الدقى
للتحرير (مثلًا) من أخطار ونكبات !
أول هذه النكبات ، أن يتصور
هذا المواطن البائس ، أن الأمر
لا يحتاج لقطع المسافة من الدقى
للتحرير إلى أكثر من ربع ساعة
بالتاكسي أو بالأتوبوس ، وربما أقل
من ذلك إذا كان لديه سيارة ،
ولايحسب حسابا للإشارات المتعددة
التي تقطع عليه رحلته المباركة
والتي تستغرق أحيانا ما يقترب من
الخمس أو المست دقائق كاملة

انتقالك فى شوارع القاهرة من
مكان إلى مكان - مهما قصرت
مسافتة ، وسواء كنت راكبا أو
ماشيا - هو بالجسم بدون شك من
عمرك الافتراضى ، وذلك بكل بساطة
، لما لابد واقع عليك من اعتداءات
متراكبة ، وإهانات متلاحقة ، وعذابات
متصلة .. لأنميتك .. وصحتك ..
وذوقك .. وأعصابك . وإنسانيتك ..
وثقتك فى نفسك .. واتساقك
الداخلى .. وإيمانك بالحياة ، وبما
تفعل ، وكراهيتك التامة والمؤكدة -
من ثم - للهدف الذى تقصده أساسا ،
وشرعت فى هذا المشوار !

وهذه الرحلة اليمونة فى شوارع
القاهرة ، تزرى بالرحلات الشهيرة
في التاريخ ، وبالأخطر المعروفة
التي واجهها أبطال هذه الرحلات ..
من السندياد الأسطورى العربى ..

وإذا زاد عن مقدار معين ، لم تحصل السيارة وصاحبها على هذا التجديد ، حتى يضطر للذهاب لعمل (عمره) لموتور السيارة ، أو لبيعها ، أو التصرف بأى شكل يناسبه إلا السير بها فى الشارع ، ومن ثم تتظل أجواء هذه البلاد نظيفة وصحية .. ولكن ، كيف يكرسون لهذا النظام عندنا ، والعربات الملوثة - فى معظم الأحيان - هى عربات الحكومة.. من أتوبيسات وميكروباصات ، بل وعربات الشرطة نفسها أحياناً !

ومن ثم تجد نفسك - طيلة الوقت - رافلا فى هذه السحابات السوداء الخانقة اللعينة التى يستنشقها أطفال المدارس الابيرية - على الأقل - فى صباح كل يوم كثيب ملوث من صباغات القاهرة ونهاراتها !!

وإذ تفتح الإشارة فجأة ، وبرغم أن العربات متراصة ومحتشدة ومتراسقة والطريق معروف ، ولا أمل فى أن يفلت أى سائق سيارة من خط سيره ، ولا مهرب له إلا فى الاستمرار فى حركته البطيئة جداً ، واضح أن جميع السيارات فى هذا سواه ، برغم ذلك ، تalu مئات الكلاكسيات - فجأة- من الجميع .. ولا تدرى السبب ، كانها شكاوى جهنمية للسماء ، أو كأنها احتجاج ضوضائى مصرى .. على الوقت الضائع .. والعمر الضائع .. والحق الضائع .. وفي أثناء هذا الزحف الشعبي / المعدى / الكاوتشوكى/ للإشارة الواحدة حتى تفتح له أخيراً - ليمر ! .. ليمضى بعد ذلك فى سرعة السلحفاة .. بطريق كالعدل ، وميلا كالصبر ، وفاترا كالزواج ، ليواجه بعد دقيقة واحدة ، أو تقاد ، بالإشارة التالية ، التى يعيد فيها سيرة الانتظار من جديد .. وهكذا ، وهو فى أثناء ذلك كله ، ينزعج وينبعج من الأصوات الزاعمة الناعمة لمئات السيارات عبر أبوابها المتوجحة الحادة القبيحة الغليظة الرفيعة الخارقة للأذن ، والتى تحول المخ إلى عصيدة فى ثوان ، وتشعر أن رأسك يتقلقل فى موضعه ، وأن هناك تغيرات كيميائية رهيبة تحدث فى دماغك ، وتحول إلى إنسان "مرووش" وأنت تلتفت كل لحظة - على حين غرة - إلى مbagة كلاكسيه من سيارة أو أتوبيس أو ميكروباص أو عربية نقل أو نص نقل .. إلخ ، وليت الأمر اقتصر على هذا .. اذ تتصاعد - بالإضافة لأصوات مئات المواتير الدائرة - عوادم هذه المئات من السيارات ، والتى لو خضعت لاختبارات حقيقية لنسب التلوث بها ، لما حصلت منها سيارة واحدة على إجازة للسير فى الشوارع ، ولا تدرى لماذا لا تأخذ ظمنا المرورية بهذا الأسلوب ، العادى جداً ، والمتبوع فى كل أنحاء الدنيا ، عند تجديد الترخيص للسيارات ، اذ تمر السيارة باختبارات لفحص نسبة العادم ،

الابواق المتنافرة ببنشازها . إذ
بسراين (جمع سرينة) حكومية
بوليسيّة شرطية رفيعة وخارقة
وحادة متصلة ومنذرة بتاعة
الموتسيكلات وعربات النجدة ..
والتي تمضي - عادة - أمام الحكم
وكبار المسؤولين ، وإذا بهذا الركب
من الإزعاج الرسمي الذي لا ضرورة
له .. فالشارع خالية على ازدحامها
.. والطريق مفتوح على اكتظاظه ! ..
يتضخم - فجأة هذا الموكب - في
وسطه - عن عربة سوداء فحمة
مسدلة الستائر ، تعرق - في هذه
الشوارع التي تتحرك فيها
سلحفائيا - بسرعة السهم .. وبعد
مرورها المارق البارق الحارق ، تزار
- فجأة - آلاف الموتير والأبواق
كحيوانات معدنية شرسه معدبة
كظمت غيطها طويلا ، ويتحرك
الركب حرکته السلفائية ..
بضوضائه وعوادمه وقاذوراته التي
تقذف بها السيارات باستمرار .. من
أوراق .. وأعقاب سجائر وبقايا
ستاندويشات .. وزجاجات وعلب
فارغة.. ولابأس من أن يشيع كل ذلك
بين الحين والحين ببصقة مصاحبة
تنتفخ كالصاروخ من هذه السيارة
أو تلك كاعلان لاصق ومبقع على
أرضية الشارع .. أو الرصيف .. أو
حوائط المباني .. عن الغضب المكبوت
والمتعاض المحبوس ، والعجز
المشهود ..
وتتابع بغيظ - وقد وصلت الآن

الضوضائي / الدخانى القاتم والكاتم
والبطئ جدا .. تفك - غصباعنك -
في جدو الكبارى العلوية ، والاتفاق
التحتية ، والمترو ، والطرق الدائرية
.. وكيف أن كل ذلك لا يسمى في حل
المشكل ، وتساءل عن مكمن الخطأ ،
ومصدر الخطيئة ، ولا تلقى جوابا
شافيا يرشدك ويهديك !! ..

وفجأة ، تقف ، مرة ثالثة ،
ويطول الوقوف ، وتتعجب من هذه
الإشارة التي فاقت الحد في زمنها
القياسي ، وتدھش لأن الإشارة
الأوتوماتيكية ، أخضرت واحمررت
وامضرت عدة مرات وأنت واقف
لاتريم ، وتنتظر خلفك إلى الطابور
الطویل الرهيب المتند ، ربما حتى
ميدان الدقى نفسه ، وقد وصلت أنت
- ببطولة الآن عند إشارة الجلاء ،
وتشعر - وأنت غير قادر تماما - أن
ثمة حركة غير طبيعية بين رجال
الأمن والضباط الدين يروحون
ويجيئون ويتكلمون . في أجهزة
يحملونها في أيديهم ، ويشيرون
إشارات هامة ، ولا يبدوا أن الناس
المتظرين من ربع ساعة ، هكذا ، بلا
معنى ولا جدوى على بالهم إطلاقا ،
بل هم يحتجزونهم هكذا بمنتهى
العادية والثقة والإيمان بأن هذا
شعب لحقوق له ، ولا أهمية لآفكاره ،
ولا احترام لوقته ، ولا ضرورة لوجوده
أصلاً لو أمكن ! .. وبينما تنفعنكم
وغيظا وعجزا ، تلتفك العوادم
المتكاثفة بحنانها ، وتشنف آذانك

آخره .. بأغنية تقول: " .. حبة فوق ..
 حبة فوق، وحبة تحت .. حبة تحت ..
 أما من يشاهدك في هذه اللحظة ..
 فلن يفهم من هذا الفم المفتوح على
 آخره .. وهذا التعبير المتالم على
 الوجه .. وهذه العيون الجاحظة .. إلا
 أنك تشكو من وجع في الأسنان مثلاً
 وتنتفتح الإشارة الأخيرة ، وتصل
 إلى التحرير (أخيراً) وتشعر في
 البحث (المستحيل) عن مكان خال ()
 لا وجود له) لتنضم فيه سيارتك ،
 ويظهر لك الزبانية المنوطين بذلك ،
 وبعد لاي وأخذ ورد ومسامرات ()
 يفتون) للك مكاناً لا تدري كيف ..
 وكل ماعليك أن تدفع - مقدماً - جوز
 جنيهات (على الأقل) لأن السياس
 المتقى .. ربما لا يكون موجوداً عند
 عودتك .. وتدفع صاغراً ، وأنت تعرف
 أنه عند عودتك ستتجدد سايسي آخر
 عليك أن تدفع له مجدداً ، لانه لا يدرى
 بما تم ولا شأن له به !!
 ويستفرق هذا الأمر كله حتى
 تماهى حوالي ربع ساعة أخرى ، وما
 إن نطمئن على السيارة وتهبط منها
 ، وتضى بضع خطوات في اتجاه
 هدفك (بعد ساعة كاملة من بداية
 رحلتك) حتى تقف لتسأل نفسك :
 - أنا كنت جي هنا ليه ياربي !

إلى الإشارة الرابعة - فتى لحته في
 بداية رحلتك من ميدان الدقى يسيراً
 على قدميه بهمة ونشاط يحسد
 عليهما ، وقد أوشك الآن على عبور
 كوبرى قصر النيل وأصلاً إلى
 التحرير ، وتنتظر لمنظره الرياضى ،
 وخطواته الوثابة ، وخفقة حركته ،
 وتوشك أن تترك السيارة لتلحق به
 ، وتكلشف استحالة وتعذر ذلك ،
 فالسيارات عن يمينك وشمالك
 لاصقة بك ، ولا تملك حتى فتح الباب ،
 فائت في سجن معدنى صغير ساخن
 أنضجته الشمس من فوقك ، وأنت
 تجلس كالباشا مسلوقاً في الداخل
 كالبطاطسية عاجزاً عن الاتيان بآية
 حركة ، وتنظر حولك ، إلى
 الأتوبيس المجاور الملىء عن آخره
 بالناس .. وتنأمل الوجوه الصابرة
 المحايدة المتبدلة المتراسمة بشكل غير
 إنسانى ، وتدبر وجهك للناحية
 الأخرى ، للميكروباص الأجرة الذى
 شحن الناس على بعضهم البعض
 جلوساً وقوفاً ، باكثر من طاقة
 واحتمال السيارة والناس معاً حتى
 يزيد من عائد (النقلة) الواحدة ..
 بشكل غير آمن أيضاً ، ولا كرامة
 فيه بالمرة وفجأة .. تفتح فمك
 لتصرخ صرخة هائلة مدوية رهيبة ،
 ولكن في نفس اللحظة يعلو كاسيت
 الميكروباص السريين المجاور على

”من كرداسة“ إلى ”كلوت بيك“:

مصطففي عبادة

من قرية إلى قرية ، هكذا توهם رجل أنه يربح نفسه ويعفيفها من التطلعات الكبيرة ، التي لا تناسب من يبدأ حياته ، مؤمناً أن الصغير سيكبر ، مؤمناً بستة التطوير ، الآن ولم يمض على هذه البداية سوى عدد قليل من السنوات ، اكتشف أن كل ذلك وهم كبير ، وأن الأمور عموماً لا تسير حسب المنطق أبداً ، على الأقل فيما يتعلق بحياتنا وحياة الشعب المصري ، وأن مصر كلها «ماشية بالبركة». من قرية صغيرة لا تذكر في الصعيد إلى قرية أكبر هي كرداسة في محافظة الجيزة ، ضاع كل إيمان بأن في مصر دولة أو نظاماً ، وترسخ يقين أن مصر كلها قرية كبيرة لم تخرج بعد من القرن التاسع عشر.

كرداسة بينها وبين شارع الهرم ثلاثة كيلو مترات ، وبينها وبين ديوان عام محافظة الجيزة خمسة كيلو مترات ، وبينها وبين جامعة القاهرة - أيضاً - خمسة كيلو مترات أو أقل ، إنما بينها وبين التطوير والحضارة والمدنية قرن من الزمان ، هي القرية التي كانت في نهاية السبعينيات ، القرية النموذجية على مستوى الجمهورية ، تشتهر بصناعاتها اليدوية: الطنافس ، الجالبيب البلدي المطرز ، السجاجيد ، الأكلمة ، التي تصدر إلى كل الدول العربية ، و يأتيها السائحون من كل بقاع الأرض.. أهلها يتسمون بطابع التجار: الدقة والحرص على الوقت والمحفافة والعملية الشديدة ، وبها شارع سياحي لا تستطيع المروء فيه من زحام السائحين والأجانب والعرب.

الآن، هي عشوائية بامتياز ، الشارع السياحي خالٍ يلعب فيه الأطفال الكرة - لم تعد شراب - وأهلها أصابتهم البلادة ، ينتظرون برببة إلى كل غريب ، يكرهون السكان الوافدين كراهية شديدة، هم الذين كانوا يحتفون بكل زائر أو وافد باعتباره مصدر رزق لهم ، ما الذي جرى لهم؟ شغلني هذا الأمر كثيراً، ومن كثرة ما دخلت في مشاحنات مع بعضهم ، بسبب إقامتي في وسطهم ، صرت أشفق عليهم ، رغم أنهم

يتغدون في إزعاج السكان ، ووصلت إلى قناعة بأن الأمر ليس مجرد ضرب السياحة، الذي أصابهم بالرركود ، وليس الإرهاب هو الذي تسبب في كل شيء (وكرداسة خرج منها عدد لا يأس به من الإرهابيين ، آخر مجموعة حوكمت في بداية عام ١٩٩٦ وتراوحت الأحكام بين الإعدام والأشغال الشاقة عشرين وخمسة عشر عاماً) ، السبب بالإضافة إلى كل ذلك هو إهمال الدولة للقرية بشكل إجرامي وكرداسة- كما قلت لك- لا تبعد كثيـراً عنـ المـعاـيـرـ لـكـ أنـ لـكـ

الكهرباء مقطوعة باستمرار، وفي الليل تحديدًا، فتبدو القرية كأنها قطعة من الظلام، ويتحول أهلها إلى أشباح يفلقون أبواب دورهم وينامون، أو يتحلقون في حلقات صغيرة لشرب الشاي الأخضر بالعناء والحلبة، وتكثر النعيمة التي يكون موضوعها دائمًا هم السكان.

أما الماء الصالح للاستهلاك الآدمي .. فلا تسأل عنه ، يمر أسبوع وعشرة أيام بلا قطرة ماء واحدة ، وعندما يتكرم المسؤولون ، أو تتكرم الظروف ويتأتى الماء فلا يستفيد منه إلا من لديهم «مواتير» ، وهم القلة القادرة ، فتسحب المواتير الماء من المواسير ، ويظل من ليس لديه موتور يتفرج أو «يشحت ماء» أو يتحسر .. لا فرق . وتخرج النساء في مجموعات بـ«الطشوط» يستجدن أصحاب المواتير ، فيسمون لهن بعد اكتفائهن هم بالطبع ، وترى طوابير النساء في انتظار الدور فتذكرة بطوابير الرجال الباحثين عن عمل في «سوق الرجال» ، في نصر الدين أو صفيط الدين أو حول العمارات الحديثة في، فيحصل .

ولما فاض بي الكيل استدنت لابع مقدمة لمotor ، وقد كان، وصرت من أصحاب المواتير .. إنها يا مولانا .. صار أهل البلدي يحفظون المواعيد الموجودة بها الماء، فيفتحون المواتير بفم واحدة ، وكل واحد وقوه موتوره ، فنصف الحصان غير الحصان وغير الحصان ونصف ، وهكذا ضعنوا وصار الموتور كدمه ، وبين هواءً ملوثاً بدل الماء.

أريد هنا أن أحكى لك موقفاً ولا أوصفه لك: في يوم وكتنا بلا ماء منذ عشرة أيام ، لم تجد ما نصنع به كعادات للطفل الذي ارتفعت حرارته، فخرجت في الرابعة صباحاً أحمله جركن ، على أحد ساهراً أو من استيقظ مبكراً «أتسلو» منه ماء ، وحالاً وصلت إلى الشارع العمومي رأيت عجباً : النسوة يخرجن من كل الحالات في مشاهد جماعية بيحيثن مثلثي وتجمعن جماعياً في قلب الشارع في فجر يوم مشئوم ، وقد تهن إلى محطة الماء ، وأيقظنا الموظف ، بعد أن سب ولعن ، ففتح كل الأقفال وبالكاد فاز كل متواجركن واحد.

本本本

لانتصوري أنتى تملكتنى رغبة - هكذا- فى أن أكتب رواية أو ما شابه ، إنما أردت أن أتلمس حالنا ، وأقف مع نفس لحظة ، فى وجه الجوقة التى تتحدث عن دخولنا الألفية الثالثة وعن المشاريع الكبرى القومية ، وأفاق التكنولوجيا التى ستنطلق فى مصر ، الأمر كله - يا أخي - مجرد كلام لا يصلق حتى من يقوله ، وتلك كارثة ، وإن كان

بصدقه، فالكارثة أعظم، وهانحن نعيش ولم تدخل القرن التاسع عشر ، وبما قلت لى إن هذا الوضع الضاغط يدفع الناس إلى الثورة سأقول لك: لا . هؤلاء الناس لديهم الاستعداد للتحايل على «العايش» بطريقتهم إلى يوم يبعثون . أهل كرداسة مثل لم يفكروا مرة واحدة في الشكوى إلى أى حد ، ففيتهم وبين كل ما يعت إلى الحكومة بصلة أزمة ثقة عميقة ، الواحد منهم يقبل الضرب بالحذاء لامواخذه ، على أن تشكوه في نقطة الشرطة.

هل تسمحون لي أن أوافق؟

كرداسة تتبع مدينة أوسيم وامبابا ، يحدوها من ناحية الغرب طريق مصر اسكندرية الصحراوى ، ومن الشرق ناهيا وصفط اللبن وبولاق الذكور وومن الجنوب حى الهرم ومن الشمال مدينة أوسيم ، عدد سكانها ١٥ ألف ، تسمى ، معظم أبنائها متلهمون ، أشهر الزرارات فيها هي زراعة الفواكه خاصة المانجو ، و«القطشة» التي تتتكلف زراعة الفدان بها من ١٠ إلى ١٥ ألف جنيه ، وهي فاكهة تصدير ، تروىـ كما باقى الزراعاتـ من مصرف أنشئ منذ أكثر من ٥ عاما ، ارتفعت فوقه طبقات الأرض والترباب فانفجر وتسربت منه المياه فاصبى على هيئة برك ومستنقعات ، تجلب الأمراض ، وتتخرق فى أساسات البيوت . رئيس الوحدة المحلية لا يحضر إلى مكتبه إلا بالتلليفون لأمر طارئ وغالبا لا يطأ أمر يستدعى حضوره .
لن استفيض فى شئ آخر كالمواصلات والطرق وخلافه ، لأننى سأنتقل معك إلى منطقة أخرى لا تقل فزعاً وقتمة ، وهى هذه المرة ليست كرداسة ، وإنما منطقة عريقة كان لها فى أول القرنـ الذى لم تغادرهـ «شنة ورنة» ، لكن التخلف واحد والإهمال واحد ، ألا وهى منطقة «كلوت بييك» فى قلب رمسيس .

فى عام ١٩٨٤ قضيت ليلة فى إحدى لوكاندات شارع «كلوت بييك» فى لوكاندة «محمد على» ، ولم أنس هذه الليلة أبدا ، وبين حين وأخر ، بعد مرور ١٥ عاما عليها ، أذهب إلى هناك أتعلّم إلى اللوكاندة من الخارج ، وهى على حالها منذ أكثر من خمسين عاما شأن باقى لوكاندات كلوت بييك . تلك منطقة عشوائيةـ أيضاـ بامتياز ، لو رأيت كيف يقضى الصعايدة أيامهم هناك ضحايا للاستغلالـ هم دائمـا من منتظرى السفر إلى الخارجـ فى أماكن أنظف منها حظائر الخنازير ، وهذا ما لا أزيد الحديث فيه ، لكننى سأدخل بك الآن ، خلف الشارع العمومي وخلف الواجهات البراقة ، إلى الحوارى الضيقـ إلى عالم آخر ومصر آخر لا تراها ولن تراها ، عشت أنا فيهاـ فى أكتوبر الماضىـ خمسة عشر يوما طائعا مختارا جلست على مقاهيها وخلطت أهلها ، فعرفت من نحن وتحددت روای وموافقـ .

فى الخلف هناكـ فى القاهرة الأخرىـ ، الثالثة أو الرابعة .. أو ما شئت من أرقامـ آناس عملهم ينحصر فى جمع «غطيان» زجاجات المياه الغازية ، ثم يقومون بفرزهاـ ، أولا لفصل التالف عن الصالح ، ثم فرز الصالح : هذا كولا ، وذلك بيبسى ، والآخر

ميراندا .. إنـهـ . يـعـمـلـونـ فـيـ أـخـوـاـشـ وـاسـعـةـ جـدـاـ مـلـيـثـةـ بـالـأـجـوـلـةـ التـىـ تـوهـعـ فـيـهاـ كـلـ
الـأـنـوـاعـ ، وـحـولـهـمـ عـلـىـ أـكـوـامـ الـقـمـامـةـ أـطـفـالـ ، لـاـ تـسـتـطـعـ مـعـرـفـةـ لـوـنـ جـلـودـهـمـ منـ تـرـاـكـمـ
طـبـقـاتـ الطـينـ وـالـتـرـابـ عـلـيـهـاـ . كـلـ الـعـاـمـلـيـنـ هـنـاكـ مـنـ النـسـاءـ مـنـ مـخـتـلـفـ الـأـعـمـارـ ..
هـذـهـ طـائـفـةـ ، وـطـائـفـةـ أـخـرـىـ مـهـمـتـهـاـ فـرـزـ الـأـحـنـيـةـ التـالـفـةـ ، بـعـدـ جـمـعـهـاـ ، مـنـ الـزـيـالـيـنـ
وـبـائـسـ الـرـوـبـابـكـيـاـ ، بـعـضـهـاـ يـجـرـوـنـ لـهـ «ـعـمـرـ»ـ ، وـيـعـادـ بـيـعـهـ ، وـالـبعـضـ الـأـخـرـ يـفـمـلـ
الـتـنـفـلـ عـنـ الـجـلدـ وـيـشـوـنـ كـلـهـ فـيـ مـكـانـ خـاصـ بـهـ ، لـيـاتـيـ مـنـدـوـبـوـ الـمـصـانـعـ الـكـبـيرـةـ لـأـخـذـهـ
، وـهـذـهـ طـائـفـةـ أـخـرـىـ ، عـمـلـهـاـ إـصـلـاحـ الـمـلـابـسـ الـحـدـيـثـةـ ، لـحـسـابـ الـمـلـحـلـاتـ الـكـبـيرـةـ الـمـلـابـسـ
الـتـىـ بـهـاـ عـيـوبـ ، وـهـذـهـ طـائـفـةـ تـعـمـلـ فـيـ السـرـ ، وـمـقـارـ عـمـلـهـاـ غالـبـاـ إـمـاـ تـحـتـ الـأـرـضـ
أـوـ فـوـقـ الـسـطـوـحـ ، هـؤـلـاءـ بـالـنـاسـيـةـ ، كـانـوـاـ «ـتـرـزـيـةـ»ـ مـحـترـمـيـنـ قـبـلـ أـنـ يـجـورـ عـلـيـهـمـ
الـزـمـنـ.

ولـوـ حـكـيـتـ لـكـ عـنـ الـمـوـاـسـ الـرـخـيـصـاتـ الـلـاـشـ يـتـعـيـشـنـ مـنـ أـجـسـادـهـنـ وـيـعـمـلـنـ فـيـ
أـوـسـاطـ الـصـعـاـيـدـ مـرـتـادـيـ لـوـكـانـدـاتـ «ـكـلـوتـ بـيـكـ»ـ - مـعـ أـنـ الصـعـاـيـدـ غـالـبـاـ
مـسـتـقـيمـونـ - لـاـ تـهـمـتـنـ بـالـبـالـغـةـ الشـدـيـدـةـ وـالـرـوـانـيـةـ ، وـهـذـاـ جـانـبـ يـسـتـحـقـ كـتـابـةـ
مـسـتـفـيـضـةـ مـسـتـقـلـةـ:

أـرـيدـ - أـخـيـراـ - أـنـ أـخـتـمـ بـمـاـ بـدـأـتـ بـهـ ، وـلـابـدـ أـنـ أـعـتـذـ لـلـإـطـالـةـ ، جـرـتـ وـقـائـعـ هـذـاـ
الـمـشـدـهـ فـيـ كـرـدـاسـةـ:

فـيـ مـواجهـةـ كـراـهـيـةـ «ـالـأـهـالـيـ»ـ وـاستـفـازـهـمـ «ـلـلـسـكـانـ»ـ ، وـبـعـدـ أـنـ فـشـلـتـ الـمـاضـ
وـالـشـرـطـةـ فـيـ كـفـ أـذـاهـمـ عـنـاـ ، اـقـتـرـنـ عـلـيـنـاـ أـحـدـهـمـ الـلـجـوـءـ إـلـىـ عـالـمـ أـخـرـ أـصـبـحـ تـجـارـةـ
وـعـلـمـ رـانـجـاـ فـيـ مـصـرـ ، وـهـوـ اـسـتـجـارـ الـبـلـطـجـيـةـ ، هـؤـلـاءـ لـهـمـ أـمـاـكـنـ تـجـمـعـاتـ مـحـدـدـةـ
وـرـؤـسـاءـ يـتـمـ اـتـفـاقـ مـعـهـمـ ، وـأـغـلـبـ مـنـ يـعـمـلـوـنـ فـيـ هـذـهـ الـمـهـنـ شـبـابـ ، حـاـصـلـوـنـ عـلـىـ
مـؤـهـلـاتـ مـتـوـسـطـةـ أـوـ تـسـرـيـوـنـ مـنـ التـعـلـيمـ ، لـاـ يـزـيدـ عـمـرـ الـواـحـدـ مـنـهـمـ عـنـ ثـلـاثـيـنـ عـامـ ،
أـجـرـ الـجـمـوعـةـ بـوـسـيـلـةـ نـقـلـهـاـ وـأـسـلـحـتـهـاـ وـمـعـدـاتـهـاـ مـنـ بـنـزـينـ وـسـوـلـارـ ، وـهـمـ عـشـرـةـ
أـشـخـاصـ ، أـجـرـهـمـ ٢٥ـ . جـنـيـهـاـ بـاهـ بـهـمـ صـاحـبـ الـاقـتـرـاجـ وـقـامـوـاـ بـالـوـاجـبـ ، بـعـدـهـاـ اـجـتـمـعـ
كـبـارـ الـقـرـيـةـ وـتـعـهـدـ وـالـأـنـيـ عـنـاـ .

هـؤـلـاءـ الـقـومـ ، الـبـلـطـجـيـةـ ، يـتـمـدـدـونـ عـنـ عـلـمـهـ بـفـخـرـ وـاعـتـزاـزـ ، يـعـيلـونـ مـنـهـ أـسـرـهـمـ
أـوـ يـصـرـفـونـ عـلـىـ مـزـاجـهـمـ ، لـهـمـ أـرـبـعـ طـلـعـاتـ فـيـ الـيـوـمـ يـعـنـىـ أـجـرـ الـواـحـدـ مـنـهـمـ ٤ـ .
جـنـيـهـاـ ، وـيـخـبـرـونـكـ يـلـاـ مـوارـيـةـ أـنـ الـشـرـطـةـ تـسـتـعـيـنـ بـهـمـ ، فـعـلـمـهـمـ مـزـدـوجـ ، يـسـتـعـانـ بـهـمـ
فـيـ تـقـيـلـ الـمـاضـ .. وـمـرـشـدـونـ أـحـيـانـاـ .. وـلـنـ أـزـيدـ .
وـدـوـلـةـ الـقـانـونـ ، مـصـرـ الـنـاهـيـةـ سـتـدـخـلـ الـقـرـنـ الـجـديـدـ .. بـمـنـ؟ـ .

الـقـاهـرـةـ فـيـ اـكـتـشـابـ
وـالـأـنـسـ عـنـهـاـ غـابـ
مـنـ عـنـمـةـ تـدـخـلـ لـعـتـمـةـ
كـائـنـهـاـ فـيـ سـرـدـابـ

حقيقة إلى فاروق جويدة

حلمى سالم

لست ، بالطبع ، في حاجة إلى أن أوضح أنتي - بداية - لا أحب شعر فاروق جويدة ، ذلك أن عدم إعجاب مثلى بشعر مثله أمر طبيعي ، نظراً لما يحفل به شعره من رومانتيكية «مطرشة» ، ولما يرفل فيه شعره من إعادة إنتاج تقنيات حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) ، ومن إعادة إنتاج لبعض كبار شعرائها العاطفيين (مثل نزار قباني) . وإن كان المرء لا ينبعى أن يغفل عن محاولات ذات الطابع الوطني والقومى ، «المسخنة» إلى دروب موضوعية ، مثل بعض قصائده ذات الطابع الوطنى والقومى ، ومثل مسرحياته الشعرية التى يستهلّم فيها تاريخنا القديم (وإن انتهج فيما - فنيا - نفس القالب المحفوظ المكرر ، لقصيدة الشعر الحر).

ومهما يكن من أمر ، فليس غرض هذه الكلمة الموجزة إبداء الرأى فى شعر فاروق جويدة ، لأن لها غرضاً آخر ، ولعلى قدمت التنوير السابق ، لاسوق بعده قصدى الأصلى . وهو تحية هذا الشاعر تحية حارة ، لما أبداه - أخيراً - من آراء جريئة شجاعة ، تنمّ عن عقل تنويرى لمصرى مستنير ، وتدلّ على موقف جاد للثقف جاد.

ففى حوار معه فى العدد الثانى من صحفة «البلد» (التي صدرت أخيراً كمطبوعة جديدة ، يرأس تحريرها: عمرو أديب) قال جويدة ، حول العلاقة بين الشاعر والقضايا العامة : «أنا مع الحب كقضية اجتماعية ، فلا يستطيع الإنسان أن يتخلّى عن الحب أو يعيش بدونه . ومع الحرية كقضية سياسية . ولست ماركسياً ، لكننى أؤمن بالعدالة الاجتماعية كهدف إنسانى نبيل بعيداً عن أية أيديولوجيات» .

وفى إجابتـه عن سؤال حول زيارـة إسرائـيل قال فارـوق جـويـدة بـوضـوح : «منذ

كامل بيفيد عام ١٩٧٧ وأنا ضد التطبيع وضد عملية السلام بشكلها الحالى . وما زلت على موقفى . وما زلت أعتقد أنه لا يمكن أن أتنازل عن هذا الرأى . فنحن حتى الآن لم نصل إلى حل نهائى كما يتصور العالم العربى . وحول مقارنة الثقافة الإسرائىلية بالثقافة العربية، قال : «لا يوجد شئ اسمه الثقافة الإسرائىلية .. كذلك الثقافة الأمريكية ثقافة لقيطة، وهى خليط من ثقافات العالم وليس لها أى انتماء». وعن موقفه من التيار الاسلامى قال : « من حق أى إنسان صاحب فكر ، سواء كان دينيا أو غير دينى ، أن يعبر عن رأيه وجهة نظره ، من خلال الحوار والكلمة والنقاش المشروع . أما أى يتحول إلى رصاص وعنف، فأننا ضد هذا على خط مستقيم».

وفي إجابتة عن سؤال حول «حبس الصحفيين» قال : «أنا ضد حبس الصحفي ، ليكن هناك جزاء آخر ، مثل الغرامه ، أو إغلاق الصحيفة . لكن حبس الصحفي في جريمة رأى : أعتقد أن هذا غير معترف به دوليا».

وعن أولوياته «لو قدر له أن يكون على رأس وزارة مصرية» قال بجلاء : «سوف أقوم بالغاية جميع القيود على الأحزاب وعلى الصحف . أترك الصحافة تتنفس نفسها . ب بنفسها . مزيد من الحرية هو الضمان الوحيد لحرية حقيقية».

هكذا كانت بعض إجابات فاروق جويدة : شجاعة ملتزمة بالضمير الثقافى العربى الوطنى ، مؤيدة للعدالة وحرية التنظيم والرأى ، والاعتقاد . وقد أردت تحيتها لأنثى له ولنفسى ولزملائى ، أن الخلاف فى الشعر لا يجب أن يعمينا عن الموقف الناصعة والأراء المتقدمة التى يتخذها بعض من مختلف معهم شعريا . فكما أن التجربيين لا يحتكرون الحادثة ، كذلك فإن التقديميين لا يحتكرون الوطنية والتقدم.

فن تشكيلي

الملاح الشعبية - القومية في واقعية جمال السجيني

تأليف : أناتولي بوجدانوف
ترجمة : أشرف الصباغ

يعتبر الفنان التشكيلي جمال السجيني أكبر نحات مصر المعاصرة حيث خصص مجمل أعماله الفنية من أجل قضية حركة التحرر الوطني والدفاع عن السلام العالمي . ويتمثل انتاجه الفني المتميز بالفريبية والخصوصية الشديدة والمتمس أيضاً بصعوبة وتعقيد بحثه الفني إحدى أسطع الظواهر وأكثرها خصوصية في فن النحت المصري بالعصر الحديث.

ولد جمال السجيني القاهرة عام ١٩١٧ وجوده في الخارج ، فهو النزعة التعبيرية الأوروبية وعلى الأخص على المعدن بحى خان الخليلي الشهير الألمانية فى شخص المثال . بارلاخ . ومن خلال تتبعه لعمل ناقشى المعدن وعقب العودة إلى مصر بدأ التدريس شفهًًا من صغره بهذا العمل الشاق فى قسم النحت بمدرسة القاهرة والمجهد الذى أصبح فيما بعد أساساً ليظل حتى الآن أحد أبرز أساتذتها . إن ميلاد السجيني كفنان والذى لأعماله الفنية . وبعد إنتهاء الدراسة عام ١٩٨٢ م فى مدرسة القاهرة تزامن ، باعترافه هو نفسه ، مع قيام للفنون الجميلة سافر إلى إيطاليا ثورة عام ١٩٥٢ هو الذى تسبب حيث درس فى جدية شديدة تكنيك بدرجات ملموضة فى تلك النقش على المعادن . أما الشئون الذى الديمocrاطية فى كل أعماله الابداعية ترك لديه أقوى الانطباعات أثناء اللاحقة . وتبدأ الأعمال الفنية لهذا

الفنان في الظهور في معارض القاهرة والاسكندرية وفيتنيسيوسان باولو . وحظى السجيني بتقدير رفيع أثناء المعرض الفني الدولي الذي أقيم في موسكو خلال أيام المهرجان العالمي للشباب والطلبة حيث حصل على الميدالية الذهبية على عمله الفني في مجال النحت البارز «حرية» و«السلام والمرأة بين السماء والأرض».

إن صنع التعبيرات البارزة على الرقائق النحاسية كعملية في حد ذاتها تنسق بالأهمية . فهو يخط على وجهها السفلی التخطيط أو الرسم المبدئي والذى يطرق بعد ذلك بأدوات خاصة على محياطات الخطوط الأساسية . وطوال هذه العملية لا بد من التتحقق طيلة الوقت من الشكل التعبيري الناجم على الوجه العلوي . ويمكن التوصل إلى تحقيق التصور المطلوب بخصوص الأعمق والأبعاد عن طريق قوة الضغط (الطرق) المتفاوتة ، أما الإحساس بعادية مختلف الأجسام والأشكال المرسومة فيتاتى عن طريق التفاوت ، أكثر أو أقل ، في نقر أو حفر تلك المواد وفي كتلها وطبعتها أو في نعومة وذلة سطحها الأعلى المتroc بدون طرق . إن رقائق النحاس مادة مطواة ، وبفضل ذلك تتوافر إمكانيات عالية من أجل نمذجة دقة لصياغة الشكل . ولكن ذلك يتطلب العمل بحذر واحتراس ودقة في وضع التفاصيل التي يصعب إصلاحها فيما بعد .

في المرحلة الابداعية الأولى عمل السجيني بشكل أساسى في مجال التشكيل الدائري . ويفتهر تأثير النزعة التعبيرية بشكل ملحوظ على التماشيل الخشبية المبكرة التي تتمثل الفلاحات المصريات . ولكن في تشويه القامات الطولة والمدورة وتكسيرها وفي التوتر الحاد للشكل يصبح من الصعب إدراك الطابع التشكيلي للأعمال الفنية اللاحقة لهذا الفنان رغم أن بعضها وعلى الأخص ذات المحتوى الرمزي ، يحافظ أحياناً على ملامح الحدة التعبيرية . وفي بداية الخمسينيات يعطى الأفضلية بشكل نهائى وقطاع لفن النتش على المعدن الذي أصبح تكتيكة المحب ، والذي كشف عن الجوانب الأكثر جوهرياً في موهبة هذا الفنان المتفوق . لم يكن التوجه نحو مثل هذا النوع من الفن التشكيلي بمحضر المصادفة نظراً لأن العمل الفنى الرفيع في مجال المعدن الذي حصل على انتشار واسع في فترة العصور الوسطى الإسلامية امتلك تقاليد

الأمر الرئيسي هو التعبير السري - الرمزى لظواهر الحياة . وخلال المرحلة المبكرة من إبداعه يغلب ميله إلى البناءات التكوبينية المعقدة التي تضم العديد من الشخصوص الفاعلة والتفضيلات . وكان سطح العمل يمثل مجالاً تعبيرياً تشكيلاً قادراً على استيعاب قصة كاملة غير محددة بالأطر الزمكانية . ومن ثم فقد تأسست معظم الأعمال ، كقاعدة ، على وجهتين للنظر : الأولى بعيدة تتبع إمكانية الإحساس من النظرة الأولى بالضخامة المهيبة للقامة البشرية ، والثانية قريبة تسمع « بقراءة » التفاصيل الدقيقة . ولا شك أن مبدأ تفاوت واختلاف نطاقات التعبير قد تبنّى بها النقوش والتصاویر المصرية القديمة ببنائها التكوبيني الفضائي الاصطلاحي . كما أن وضعية القامات وتصميمها تقدم أيضاً وفقاً للتخطيطات الأيقونية القديمة على الرغم من أن السجيني كان يبتعد كثيراً ويزوّغ عن مراعاة القوانين والقواعد الأصلية مشوهاً بقوة التناسبيات الطبيعية للأجسام طلباً للمزيد من التعبيرية . ولكن إدخال الحروف العربية وبعض الكلمات والإشارات في التكوينات الفنية تعمل على تعقيد فهم مفرزى بعض الأعمال . وعليه فقد كانت خصائص الأعمال المبكرة ترتكز على تحقيق الخيال بلا حدود وغزاره التفاصيل ذات الدلالة المجازية والتشابك المعقد

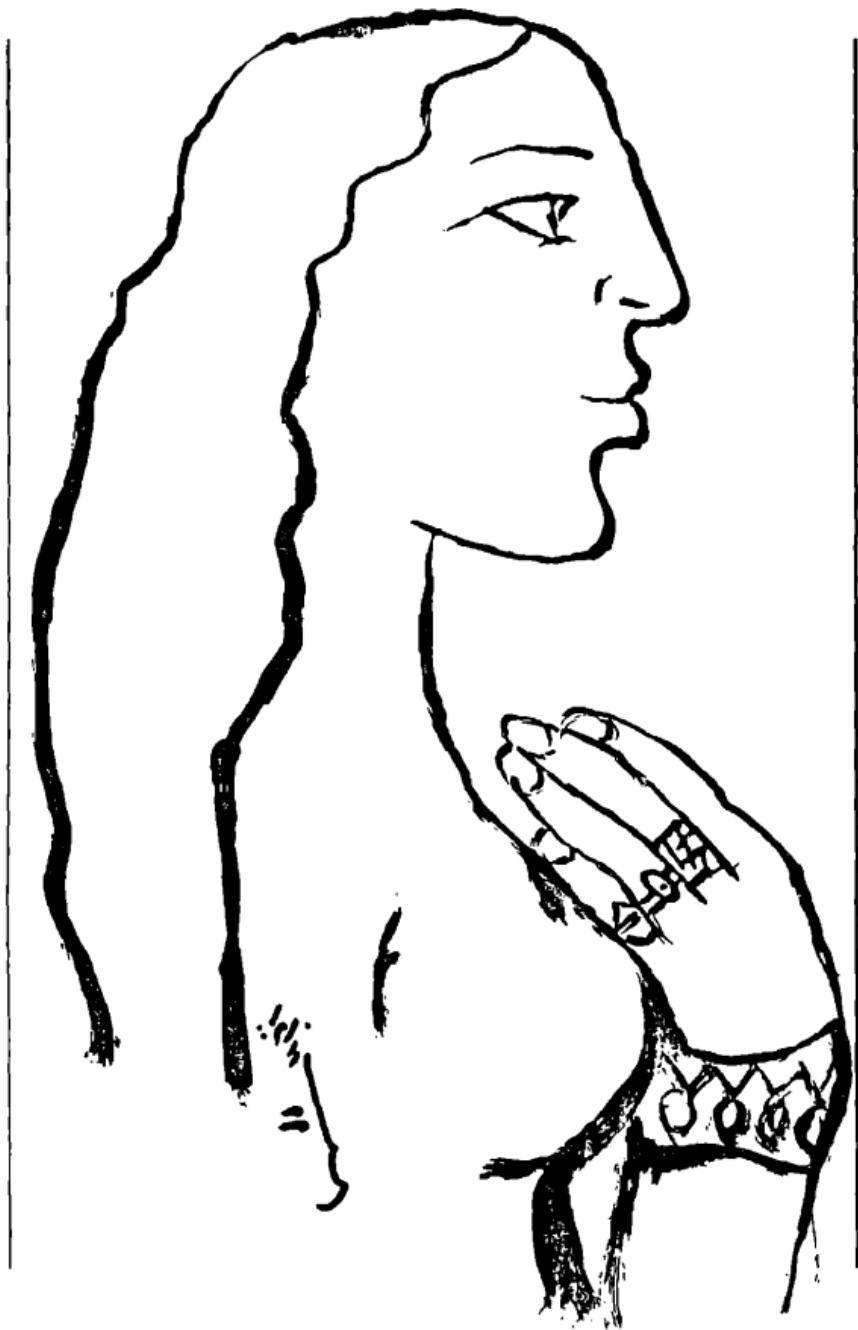
وخلال عشرين عاماً من العمل في مجال النقش البارز صارت أصابع هذا الفنان في غاية الحساسية ، بل وقدت تكنيكياً على التقاط أية حركة للمادة والسيطرة عليها تماماً . وقد وصل إلى السيطرة الحرافية الماهرة بتكنيكيته الفذة على تحويل المعدن إلى تسجيل يحتوى يعكس تأملاته الفنية الابداعية المتواترة .
كان مضمون الأعمال الفنية الأولى لجمال السجيني يصور موضوعات الأساطير المصرية القديمة والحكايات العربية . ولكن عقب استقلال مصر سرعان ما تبدل مجموعه الموضوعات الأسطورية الفلكلورية إلى لوحات الواقع المعاصر . أما عملية فهم التقاليد كمجموعة من الأساليب القديمة جداً والمحجرة فقد تراجعت هي الأخرى تدريجياً لتفسح المجال أمام البحث الأكثر جدية لأساليب الماضي الابداعية . ومن الفن المصري القديم يتم اقتباس الدقة التعبيرية لعالجة الجسد البشري والتكرارات الايقاعية للمشاهد الدائرية العديدة من الشخصوص وكذلك النطاقات المختلفة لرسم القامات والأدوات . ومن الفن العربي بالقرون الوسطى اقتبس الدراسة الدقيقة للتفاصيل التي تستخدّ مادة كخلفية ذيكتورية - زخرفية ، وكذلك المنحنيات الزخرفية المنتممة والفنية . وبالجمع بين تلك الخصائص الشكلية اهتدى السجيني إلى أسلوبه الفني التشكيلي حيث

صورة القامة الكاملة لمصرى مكبل بالأغلال وقد تشوهت ملامح وجهه كلها بالمعاناة والآلم وتوتر جسده من جراء الانفعال الشديد الناجم عن العجز . ومن خلال التسلسل المعقّد للنماذج الواقعية والرمزية تتسلل بإصرار : كم هي تراجيدية حياة ذلك الشعب الذى لا يستطيع أن يكون صاحب أرضه . وكتجسيد لاستعباد البلاد يظهر التفصيل المدهش من حيث قوة التعبير - الرمز الخالد لوادى النيل - زهرة اللوتس المصرية الفواحة المعلقة على المشنقة . وعلى الرغم من حالة التشاؤم واليأس ، فنقش «الأغلال» الذى صنع مع حلول التغيرات التاريخية يبدو وكأنه كان مضاء بالإحساس الداخلى بالأحداث الثورية المقبلة.

انعكست سنوات التطور المستقل لمصر فى أعمال السجينى بتنقية نزعة التطلع إلى الحرية والوعى بعزمة القوى الشعبية المستيقظة . ومن ثم ففى الأعمال الفنية الأكثر توفيقا يربط فنه فى إصرار متزايد بقضايا ومهام العصر الاجتماعية ، حيث تتضافر فيها شاعرية الحماس الوطنى ، أحيانا على نحو فى غاية الدهشة والعجب ، بقضايا العصر الملحـة . ففى نقش «الشعبان» (١٩٥٤) يصارع المصرى المتحرر لتوه من طريق العبودية ثعبانـا رهيبا يجسد حسب المعتقدات المصرية القديمة ، الشر والضرر . وفى العمل الفنى القريب من حيث المفزعى من التسمية

لأفكار المنتشرة التى تبدو غير متربطة مع بعضها البعض فى إطار العمل الواحد . ولكن فى أعقاب الثورة يبدأ الفنان فى التخلى عن التعقيدات الزائدة للمضمون ، وتصبح رمزيته ، فى عملية بطيئة لبلورة الفكرة الأساسية . أكثر شفافية واحتواء على المضمون الإنسانى العام .

أحد أعمال فترة الخمسيـات بعنوان «النيل» وفىـه يتم تصوير النهر العظيم فى شكل قامة رجالية ، والنـموزج فى الفن الهللينى يتم تفسيره هنا كرمز للخصوصية والحياة فى مصر . ولكن الانكسار المقصود فى الوضـعية ، وهو الأمر البعـيد تماما عن التعبيرية المتوازنة المطمئنة فى النماذج الهللينية والرومانية «يـضـفى على لوحة» النـيل ، ملامـعـ الخـشـونةـ المـداـثـيةـ وـالـوزـنـ الثـقـيلـ للـشكلـ . وـسرـعـانـ ماـ ظـهـرـ نقـشـهـ «الأـغـالـ» (١٩٥٢ـ) حيث يـضعـ الفنانـ لأـولـ مـرـةـ نـصـبـ عـينـيهـ مـهـمـةـ التـحدـثـ عـنـ حـيـاةـ الشـعـبـ الصـعـبةـ إـيـانـ مرـحلـةـ الـظلـمـ الإـقطـاعـيـ وـالـاستـعـمارـيـ . هذاـ العملـ مجـزاـ إـلـىـ عـدـدـ مـلـاـجـاتـ الأـفـقـيةـ المـلـيـئـةـ بـقـامـاتـ النـاسـ وـالـحـيـوانـاتـ وـالـكـاثـنـاتـ الـخـراـفـيـةـ . وـفيـ تـسلـسلـ مـدـهـشـ تـمرـ أـمـامـ المشـاهـدـ نـماـذـجـ الحـدـادـ الـذـىـ توـقـفـتـ مـطـرـقـتـهـ عـنـ الـعـملـ وـعـمـالـ الـيـومـيـةـ وـالـتـراـحـيلـ وـهـمـ يـخـفـونـ وـجـوهـهـمـ باـكـهـمـ فىـ يـأسـ وـقـنـوطـ ، وـالـفـلاحـ الـذـىـ أـضـنـاهـ الـعـطـشـ . تـحـتـ جـانـبـ التـكـوـينـ الـأـيمـنـ بـكـاملـهـ



التصورات الأسطورية لقدماء المصريين عن الكون على حد سواء مع التخطيط الأيقوني للشخصيات تكتسب لدى السجين دلالة تأطيرية متفردة، حيث النماذج الأساسية لنماذج الآلهة المصرية القديمة نوت وجيما ما هما إلا «تأطير» تقليدي في اللوحة نحو الموضوع الآنى للصراع بين قوى السلم وقوى الحرب.

وفي عام ١٩٥٦ م، تحت تأثير الانطباع المباشر عن المعركة البطولية في بورسعيد، يقوم السجيني بعمل لوحته الشهيرة «حرية» (٢) المفعمة بالقوة الجبارية القاهرة، حيث يصور السجين بعضلاته القوية وهو يكسر شبكة القضبان الحديدية التي تسد نافذة الزنزانة. إن القامة الجالسة المحاصرة بالحجز الضيق تختلف انطباعاً قوياً بالتوتر البدني الهائل والاندفاع الجبار الذي تقف في مواجهته حلقات شبكة القضبان الهندسية العدائية. إن عملية تصميم الجسد العاري، المبين هنا في حالتين مختلفتين غير متوافقتين، قريبة من قواعد وقوانين الفن المصري القديم. وتلك النقطة الأخيرة تتجسد في التصوير الأمامي - الواجهي - للعينين في الوضعيية الجانبية للوجه. وبفضل الإبراز الأكثر نتوءاً للرأس والميدان والجزء الأعلى من الجسد بالمقارنة مع الجزء الأسفل المسطح والمساقين المطويتين الثابتتين يتأكد هنا عدم إمكانية التغلب على تزايد الحركة

الرومانسية «ليلة الرؤيا العذبة» يصور البطل الشعبي ممتظياً ظهر حمامه ودبعة ولكنها ضخمة وهو يطلق السهام من قوسه على حشود من الغيلان.

تتأسس معالجة النموذج الفنى للتحتى في العديد من الأمور، فى أعمال السجينى، على التعبير الحالى للقامة والصياغة الديكورية - الزخرفية للسطح التشكيلي. من هنا تظهر أهمية تكوين «السلام والحرب بين السماء والأرض» (١٩٥٤ م) حيث تبدو كل من السماء الأرض المكشوفتين تحبيطان بمجموعة متكاملة من التعبير والأشكال المحسورة فى مركز النشى: الفلاحون يكبحون على الأرض، وعلى صفة مياه النيل تسير مراكب الصندى، وأشجار التفاح السامة تميل بروعتها على الضفاف الهدنة. وهناك فى الأعلى فوق تلك الباينوراما الرغيدة للحياة المساللة تحلق الطائرات المارقة بسرعه، حيث تتقاذف منها القنابل فى زخات كثيفة، والطvieror الهالكة تتسلط كالأحجار. عالمان متناقضان- أحدهما نير ومنتج وخير والآخر كئيب مظلم يحمل الموت- يتعايشان متباورين، والنحات برغبته فى التأكيد على انتصار المساعى الإنسانية المحبة للسلام، يعكس قرص الشمس المتشدّد الزاحف فى كبد السماء المبوطة مثل راحة اليد. إن فكرة تشخيص السماء والأرض المأخوذة من

سبق حيث صورت عليه قامة لفتاة زنجية شابة خارجة من صدفة بحرية ، إضافة إلى عمله (هذه أرضنا ، بداية الستينيات ، جبس) الذي يمثل فلاحاً مصرياً.

إن لغة أفضل أعمال هذا الفنان واضحة ومفهومة وفيها الكثير من الأمور المشتركة مع تلك الأشكال من الابداع الشعبي مثل اللوحات الشعبية ورسوم مساكن الفلاحين والقصائد الغنائية للرواية الشعبية .

وهو كأحد التابعين المؤمنين بالأسلوب الواقعى ، كان يبحث بلا كلل عن الطريق الذى يقود إلى تقرير الفن من حياة البلاد ، ومن العصر أيضاً . وقد كتب السجينى : «إن الفن مطالب بالتعبير عن أحاسيس الشعب ، وكذلك الإحساس بنبض القلوب الشريفة الخالمة .. بهذا الشرط فقط سيصبح إبداع الفنانين المصريين وطنياً - قومياً بشكل حقيقي ، ولن يكون فيه مكان لا للابتکار الزائف ، ولا للتفنى الساذج بالكلاسيكية المثالبة» (٢).

ويتجلى الإحساس بالرؤية التشكيلية ، الذى حبته به الطبيعة فى سخاء فى المعرفة الرائعة بالإمكانيات التعبيرية لصفائح - رقائق - النحاس . ولكن يمكن العثور فى أعماله الذئبة المبكرة على فهم سطحي لخصائص هذه المادة الأمر الذى أفضى فى أحياناً كثيرة إلى إضعاف طبيعتها الترتكيبية أثناء الاستعمال عليها . وهكذا كان من

وتتباينها نحو الأعلى . كما أن عدم تجانس الصياغة التشكيلية للعصابات يعطى تصوراً مقنعاً عن الطبيعة المألوفة للشكل للجسم الموجود ، هنا كما يبدو بشكل مبالغ فيه ، على التعبيرات المسطحة فوق النقوش فى المعابد القديمة ، ومع ذلك مما ظهرت فى هذه الحالة من علاقات مع تلك الأمور الأخيرة ، فإن نموذج المناضل بكل هيئته الديناميكية لدى جمال السجينى ينتهى إلى الزمن المعاصر حيث إن التكوين الموجز كالشعار وإمكانية الاستخدام التعبيرية لبعض وسائل التعبير تبى فى العمل الفنى تلك القوة الخطابية - الاجتماعية الخاصة بتأثير الملصق . هنا لا يوجد إلا أندر للتفصيلية التى تعمل على تعقيد عدد من الأعمال الفنية السابقة للمثالى ، حيث تركز اهتمامه كله على النموذج الضخم للإنسان - تجسيد الشعب الفاضب الذى حرر نفسه من قيود الاستعباد .

ابتداء من هذا العمل يتزايد اهتمام السجينى بصنع النموذج البطولى . ف يتم تصوير سعي شعوب القارة «السوداء» نحو الحرية في «نهضة أفريقيا» (١٩٥٧م) ، ويمتلىء كل من نقشى «القنبلة الذرية» و«انتصار السلام» (١٩٥٨م) بحماس الاحتجاج العاصف ضد مشعلى الحروب . ويتميز عمله «أفريقيا اليوم» (١٩٦١م ، جبس) الذى نقش على رقيقة دائرة بحالة مائلة لما

الفضة والبرونز في عهد الخلافات العربية. حيث إن السجيني شأن الفنانين القدامى يحافظ في حرص على الإحساس بتأصلة المادة معتبرا ذلك هو الشرط الأكيد لبلوغ التعبيرية الفنية.

لقد ظلت قضايا الحرب والسلام ومستقبل البشرية تثير قلق جمال السجيني، وهو الفنان الذى كان بعيدا تماما عن التفاؤل الساذج، والمدرك جيدا للصعوبات الشديدة فى النضال من أجل السعادة والتفاهم على الأرض. من هنا فنقشه الرائع «الخطر» (١٩٦٣) من حيث قوة التأثير الانفعالي يعتلى بالإحساس بالقلق على مصائر الشعوب، حيث نظرة الفنان الثاقبة في هذا العمل تشير الدهشة والإعجاب وكأنه كان يرى الآلام والمعاناة الصعبة التي كانت من نصيب مصر في يونيو عام ١٩٦٧ م. . ويبين هذا التكوين المتدفقيا مجموعة من النساء المرعوبات وأنفالهن الذين يتعقبهم الموت بينما ينطلق الخطر غير المرئى من مكان ما في الأعلى هابطا من السماء التي اشرأبت نحوها وجوه اللاجئات. وتتضافر مهارة التجسيد التشكيلي مع التعبيرية الإيقاعية لخطوط الأيدي الممتدة والرؤوس المنكسة وهو ما يذكرنا بالنقوش المصرية القديمة التي تصور النواحات. ويبدو الارتفاع المتساوی لهذا النتشوك وكأنه يحمل قاتمات النساء على سطح فراغي واحد مكونا بذلك وحدة واحدة

الملحوظ في لوحته «خطى الشعب» أنه حاول إكساب المادة ما هو ليس من خصائصها من سيولة الشمع ودباتته. إن التبسيط الشديد للغزى، والذي يظهر في هذا العمل الفني، لم يكن ليتمكن إلا أن يؤدي إلى الإخلال بخواص عملية التصوير بالطرق والنقش على المعدن في حين تتطلب هذه العملية حداً معلوماً من الصرامة والشكل المطوع. ثم تعلم هذا الفنان فيما بعد الاستفادة من الطبيعة الخاصة ولون الرقيقة التحاسية. ولكنه من أجل الوصول إلى الدقة في تحولات وانتقالات الضوء والظل، والمادية في عرض الأشياء والأشكال، والشراء الديكورى في المشاهد أو العكس التحفظ في ذلك وفقاً لروح الفخامة والضخامة، سعى على الدوام إلى عدم الإخلال بمستوى سطح المادة. وبالتالي فهو يرى، ومن وجهة نظره شخصياً، أن مجاهله التعبيري لا ينفي أن يوضع تمثيل التمثال الدائري أو خلق الوهم بعمق الفضاء بحيث يجب الأخذ في الاعتبار - أثناء صياغة العمل الفني - الحفاظ على تركيب الرقيقة التحاسية نفسها على أساس الاستخدام الأقصى لخواصها الطبيعية مثل الحجم والوزن والسدك والكتافة والليونة واللون الناعم المشرب بالحمرة. مثل تلك المبادئ لمعالجة السطح تتضمن الكثير من الأمور المشتركة مع مهام الديكور الزخرفي على الأوانى المصنوعة من

ستوعباً - كل على طريقته - تقاليد المهارة القومية، ولكنها لم تصبح لدى كل منها عائقاً أصولياً على طريق الابداع وذلك بفضل الموقف الواعي والراسخ لدى الفنان - المواطن في أن واحد وفي ذلك تكمن قوة الجذب التي لا جدال فيها للفن الواقعى التعميمى الذى يرتفع إلى مستوى الرمز لدى السجين.

أثناء مواصلة الفنان جمال السجينى لطريقه الإبداعى فى مجال النّقش والطرق على النحاس يقوم بصنع واحد من أسطع أعماله «التحرير» (١٩٦٧) حيث يهتم الفنان، كما في السابق، بتجميد النموذج البطولى للشعب المناضل. وتكتسب رمزية التفكير الفنى لدى السجينى مزيداً من الإقناع، وتندمج فيها بشكل عضوى التعميمية الانهائية والحقيقة العياتية للنموذج الذى يجسد كلاماً من الإنسان والعصر. ولقد جاءت نقوشه الفنية، فى الفترة الأخيرة زمنياً، قريبة على مستوى الروح من فن الملصق، وأيضاً دعائمة من حيث طبيعتها، إضافة إلى توجهها إلى أوسع فئات الجماهير. وبالرغم من العودة الجزئية إلى التفصيلية فإن لوحة «التحرير» تمتلك جميع السمات الفنية التشكيلية الجماهيرية المتفردة: «التحديدية» اللازمة للتعبير عن المفزي، صفاء التكوين ووضوحه والذى يبدو مثل الشعار، وكذلك الفهم الفنى الواضح والدقيق

غير مجزأة من الأجسام المنحنية وثنايا الثياب المطوية على بعضها البعض. وضمن حدود هذه الكتلة التشكيلية العامة يتم تعين الشكل بخطوط محاطية حادة الزوايا تشكل لعباً جزئياً بالضوء والظل. كما أن الديناميكية العاصفة للأوضاع والحركات والاتجاه السريع للخطوط العاصفة الشبيهة بالتطبيقات الكروكية السريعة وبقعة الضوء الشفاف على سطح النحاس المشرب بالحمرة تولد جميعها انطباعاً بالقلق الحاد فى خضم الكارثة الشعبية. هذا التكوين يخلو تماماً من أي تفاصيل غير مبررة أو استاتيكية ويفضى كل شيئاً إلى تصوير تام وكامل، إلى أبعد الحدود، للحدث من خلال التعبير الحركى ذاته.

إن عنابة الفنان الشديدة بطريقة الرسم الأيقونى وأسلوبية الفن المصرى للعصور القديمة والوسطى ليست هنا أمراً عارضاً على الطريق الإبداعى للفنان. كما أن ذلك ليس إطلاقاً مجرد اهتمام تحليلي محسوب لباحث معملى أومحاكاً لأمبالية من حرفي، لأن دراسة التراث الفنى تعنى له قبل كل شئ إمكانية للسير بدأب ومثابرة على طريق فن الأفكار الكبرى والاحساسيس الهائلة والسجينى من هذه الناحية بصرف النظر عن تطور شخصيته الفنية المترفردة، أكثر من أي نحات مصرى آخر، قريب إلى النحات المرضى الأعظم محمود مختار. فكلا النحاتين

للعاصمة المصرية . وبدلا من الحماسة البطولية التي تجلت في لوحة «التحرير» تحل هنا حالة من السمو الرومانسي ي يتم بها تناول ومعالجة كل تفصيلة من تفاصيل هذا التكوين التشكيلي الرائع على نحو نادر . والنحات إذ يبين فوق القامة المجازية للزمن حمامه محلقة ، يؤكد في ذات الوقت على المسعي السلمي للشعب المصري الذي عانى على أيدي الكثير من أجيال الأسر الحاكمة والغزاة المحتلين . وتكتسب الرمزية الشفافة للتعبير فجأة مغزى أنياب لا ينفصل عن الزمن المعاصر .

هوامش

١) أحد أشكال هذا النتش موجود في موسكو بمتحف بوشكين الحكومي للفنون التشكيلية .

٢) من مقابلة مؤلف الكتاب مع جمال السجيني في القاهرة في ديسمبر عام ١٩٦٠ م.

للمادة المعروضة . فقامة المصري الذي يحطم شجرة رمزية تمثل روح الأذعن والظلم معروضة من جانب جريء وغير معتاد . تلك الشجرة مطروحة بين الخطوط بساقها المعوجة وفروعها المتلوية كأنما تقاوم جهود الإنسان بكل ما في كتلتها الضخمة . كما أن تعبيرية حركة الجسد وللامتح وجه البطل المأخوذ بالغصب الشديد والعزم الحازم تخلق الانطباع بالحيوية الفعالة التي تملأ النموزج . إن تشكيله النحتي في غاية الروعة من حيث الرونة والطاقة الداخلية الكامنة ، والذى بنى على التعميم الواسع للشكل ، وعلى دقق الوضع العام للقامة المكتملة داخل إطار الخطوط الحيوانية الديناميكية للنقش . هنا يتم فهم تعبير المصري على أنه تجسيد مجازي للثورة الجباره الواحدة وكقوة هائلة تحطم كل ما يعترض الطريق نحو الحرية والاستقلال .

على نحو مغاير جاءت لوحته التالية - القاهرة (١٩٦٨) التي صنعها بمناسبة اليوبيل الذهبي

من طبقة الصفيح إلى طبقة نوبل !

طلع الشايق

الاختبار ، ويحيون . تولستوى العظيم . ومنذ أوائل القرن أصبح الهجوم على قرارات الأكاديمية ودعافعها فى اختيار الفائزين ، تقليدا فى السويد وخارجها . (جوركى وتشيكوف وزولا وبروست رجويس ولوركا وجرين .. لم يحصلوا عليها) . بيد أن هناك حالات كثيرة أيضا لم يرتفع ضدها صوت واحد بالاعتراض ، لأن الحاصلين عليها كانوا بالفعل - أكبر من كل الجواز . (طاغور وبرنارد شو وتوماس مان وكامو ونيرودا وماركيز .. مثلا)

وتحصل الكاتب الألماني . جونترجراس . (١٩٢٧ -) على جائزة هذا العام ، حالة من تلك

فى سنة ١٩٠١ منحت الأكاديمية السويدية جائزة نوبل للأداب - لأول مرة - للشاعر الفرنسي " رينيه سالى بروdom " (١٨٣٩ - ١٩٠٧) ، متاجهله الرواىي الروسي الكبير " ليو تولستوى " (١٨٢٨ - ١٩١٠) الذى كان حديث عالم الأدب فى تلك الأيام ، ولم يحصل عليها أبدا ، وإن كان قد كشف النقاب مؤخراً عن سبب تجاهله وهو أنه كان " يبشر بالفوضى الشرقية والصوفية المسيحية " على حد زعم تقارير الأكاديمية .

بعد اختيار الشاعر资料 french - وكان فى الثانية والستين - نشر ٤٢ كتابا سويديا رسالة مفتوحة ينددون فيها بالجائزة ومعايير

التحالف بينه وبين المستقبل . و " جونتر جراس " له كتاب كامل بعنوان " عن الكتابة والسياسة " (صدرت له ترجمة انجليزية ١٩٨٦) عن دار سيكر وواربورج في لندن بمقدمة من سلمان رشدي) يضم القسم الأول منه خمس مقالات عن الكتابة ، فهو يرى أن الكتب العظيمة مثل القنابل الموقوتة ، مأذن تنفصل عن كاتبها حتى تنفجر في داخل عقول القراء كى تغير حياتهم . ويضم قسمه الثاني خمس مقالات عن السياسة ، إذ يرى أن الفنان نتاج عصره ومجتمعه ، ولذا فإن حرية الكاتب من حرية المجتمع ، وقدرته على التعبير عن رأيه تتأثر بعدد كبير من العوامل الفاعلة في هذا المجتمع .

وهكذا منذ سنوات طويلة كان عالم الأدب بعامة والآلام بخاصة ، يتوقعون في كل عام أن تكون جائزة نوبل من نصيب " جراس " الذي تجمع آراء النقاد على أنه قد " شكل ويشكل حالة فريدة على جبهة الأدب الآلاني ، حالة تستمد قوتها جذبها الإبداعي من الماضي السحيق جنبا إلى جنب مع محاولات الضرب في المجهول . فهو جريء واقتحامى لكنه سرعان ما يستسلم للدهو والصمت وأحيانا للاختفاء الأثيرى ، لذا كانت ابتسامته الساخرة عند تلقيه نبأ

الحالات التي حظيت بالإجماع في عالم الثقافة . أما أحد الأسباب الرئيسية لهذا الإجماع - في تقديرى - فهو أن " جراس " ليس مجرد مبدع - قدم أعمالا مهمة (رواية - قصة - مسرح - شعر - مقال) ، وإنما لأنه بالإضافة إلى كل ذلك فنان ملتزم وكانت له موقف واضح ومعلن ، من الحياة والناس لم يتردد يوما في التعبير عنه .

في عام ١٩٨٢ ، مثلا ، ذهب إلى " روما " لاستلام جائزة أدبية مهمة عن مجلـل أعمـالـه ، وفى الحفل الذى أقيم على شرفه ألقى خطابا بالغ الأهمية عن مـتاـهـات عـالـمـ الإـبـدـاعـى ، ولكـنه كان حـرـيـصـاـ علىـ أنـ يـعلـنـ أنـ "ـ الـأـدـبـ نـشـاطـ إـنـسـانـيـ عـاـشـ عـبـرـ التـارـيـخـ ليـشـهـدـ انـهـيـارـ الرـقـابةـ منـ حـولـهـ " وأن يؤكد على أن " الأدب الجيد فقط هو الذى يتحالف مع المستقبل .. وهو صاحب النفس الطويل وال قادر على تحـرىـ الزـمـنـ .. والـكـلـمـةـ الصـادـقةـ ستـجـدـ صـدـاـهاـ ولوـ بـعـدـ قـرـونـ " وأن " سـمـةـ الأـدـبـ الـخـلـودـ ، إـذـ بـعـدـ الموـتـ الجـسـدـىـ لـلـكـاتـبـ - اـغـتـيـالـاـ أوـ ثـلـيـاـ أوـ سـجـنـاـ " - تـبـقـىـ كـلـمـتـهـ ، بـيـنـماـ تسـقـطـ كلـ العـصـىـ وـالـهـرـاـوـاتـ " . ويـوـمـهاـ حـذـرـ " جـرـاسـ " منـ تحـولـ الأـدـبـ إـلـىـ مـرـيـضـ يـقـفـ الـجـراـحـونـ فـوـقـ رـأـسـهـ لـبـتـرـ أـعـضـائـهـ جـزـءـاـ جـزـءـاـ ، وـهـوـ مـاـيمـكـنـ أـنـ يـحـدـثـ لـوـ انـفـرـطـ عـقـدـ



انتفاضة الطلاب في ألمانيا (١٩٦٨) وأثناء حرب فيتنام وثورة نيكاراجوا ، وعندما ثار جدل عنيف حول تحديد أسلحة حلف شمال الأطلسي - ١٩٨٢ - ونشر شبكة المواريخ في ألمانيا وأوروبا ، وناشد الشباب أن يرفضوا الخدمة العسكرية . فلم تعد القوات المسلحة قوة دفاعية . وكان نقده عنيفاً للسياسة الألمانية الغربية التي اتبعت تجاه الشطر الشرقي بعد الوحدة . " جراس" من مواليد ١٩٢٧ في "دانزج" (هي الآن جданسكي في بولندا) ، تلقى تعليمه الأساسي في مدارسها وجند في الجيش في السادسة عشرة وجرح في معركة عام ١٩٤٥ ، وفي نفس العام وقع في الأسر في "مارينباد" في تشيكوسلوفاكيا وأطلق سراحه في ١٩٤٦ ، ليترك الخدمة العسكرية ويعيش منتقلًا بين ألمانيا والسويد ليعمل بالزراعة والمناجم وقطع الأحجار وببيع الصحف وكتابة الشعر والقصة من وقت لآخر . وفي سنة ١٩٤٨ التحق باكاليمية الفنون في برلين الغربية في الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كما قام في الخمسينيات بزيارات متعددة لإيطاليا وفرنسا وأسبانيا . كتب " جراس" شعراً كثيراً أثناء إقامته في "دسلدورف" و"برلين" حصوله على الجائزة ، مع عبارة مقتضبة .. "انتظرتها عشرين سنة .. وإن أستعيد عمري الطبيعي ." . ورغم أن " جراس" نشأ وتربى في أجواء ميلاد الرايخ الثالث وسنوات تنظيم حزب النازى وظهور كتاب " كفاхи" لهتلر ، ورغم انضمامه وهو في العاشرة من عمره إلى منظمة أشبال هتلر ، ثم إلى الشبيبة في عام ١٩٤١ ، إلا أنه بعد تفتح وعيه ونمو مداركه أصبح من أوائل مثقفي جيله الذين رفعوا أصواتهم بالهجوم على النازية ومبادرتها . وبعد إدراكه لتحولات ومتغيرات العصر ثار على الواقع المؤلم وعبر عن قضايا ومشكلات مجتمعه ولم يتوقف عن هجاء " السياسيين الحمقى" الذين يعملون بقراراتهم الخرقاء على توسيع وتعزيز مساحة الجرح الإنساني في كل مكان من العالم . انفسمس " جونتر جراس" لفترة طويلة في العمل السياسي مع الحزب الاشتراكي الديمقراطي في ألمانيا الغربية - آنذاك) كما عرفته الملتقيات والمؤتمرات الأدبية محدثاً مهما ، لدرجة أن مجرد وجوده فيها أو حتى توجيه الدعوة إليه كان يلفت إليه الانظار . لم تكن هناك مناسبة أو قضية سياسية إلا وكان من المشاركون فيها . حدث ذلك أثناء

وكيف قام باحرق المسودات الثلاث الأولى ، وكيف كانت أول جملة في النسخة الرابعة "فلنسلم باننى من نزلاء مصحة عقلية " هي مفتتح عملية الإبداع الحقيقة.

وقد أشاد بيان الأكاديمية السويدية بهذه الرواية (عند الإعلان عن منح الجائزة له هذا العام ..) التي كان ظهورها بمثابة بداية جديدة للآدب الألماني " بعد عقود من الدمار اللغوى والمعنوى ". فعلى صفحات " الطلبة الصفيح " أعاد الكاتب خلق العالم المفقود الذى انبثق منه موهبته الإبداعية الخلاقة، " دانزج " مدینتھ كما تذكرها فى أيام طفولته قبل كارثة الحرب . إنه يراجع التاريخ المعاصر من خلال استدعاء المسكون عنه والمنسى : الضحايا والخسائر والأذىib التى يرید الناس تسيانها لأنهم كانوا يؤمّنون بها ذات يوم . والرواية فى الوقت نفسه ، تكسر قيود الواقعية من خلال " بطل " جهنمي الذكاء ، فى جسد عمره ثلث سنوات ، مع ملاحظة أن البطل هو الراوى نفسه .

رواية " الطلبة الصفيح " هي الجزء الأول من ثلاثة " دانزج " التى تضم كذلك رواية " قط وفار " - ١٩٦١ - ورواية " سنوات الكلب " - ١٩٦٢ - أما " قط وفار " فتتناول تجربة

وقرأ قصائده أمام " جماعة "٤٧ " الأدبية التى كانت تضم عدداً من أبرز الكتاب . وفي الفترة ما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ عمل فى باريس كاتباً ونحاتاً وفى عام ١٩٦٠ استقر فى برلين الغربية . فى باريس بدأ كتابة عمله الروائى الكبير " الطلبة الصفيح " الذى صدرت فى عام ١٩٥٩ لتثير ضجة كبيرة فى ألمانيا بسبب طريقة تصويرها للنازية . بطل الرواية هو " أوسكار ماتزيراث " الذى قرر لا ينمو جسدياً احتجاجاً على ظباطان التاريخ الألمانى ، وأن تكون " الطلبة الصفيح " هي وسيلة الوحيدة للاتصال بالآخرين ، وحيث الجيل الجديد على تبني رؤاه وعلى المغامرة واكتشاف العالم دون خشية أو تردد .

وقد تحدث " جراس " فى مقال شهير له بعنوان " الطلبة الصفيح " أو المؤلف كشاهد مريض عن الجانب الواقعى فى العملية الإبداعية وألياتها المعقّدة ، وكيف بدأت شخصية البطل " أوسكار " فى الإطلاق برأسها أولاً من بين سطور قصيدة كان " جراس " يكتبها أثناء تنقله فى الجنوب الفرنسي ، ثم كيف بدأ فى كتابتها بعد ثلاث سنوات وكيف تغير عنوانها من " أوسكار الطبال " إلى " الطبال " وأخيراً إلى " الطلبة الصفيح "

شديداً بحركة السلام والحفاظ على البيئة.

عندما ظهرت "سكة الموسى" عام ١٩٧٧ وصف النقاد "جراس" بأنه أكبر موهبة إبداعية روائية في ألمانيا ، وقد تبعت فيها محاولة للتغلب على الأزمة الذاتية والعاقة بالانسحاب من الحاضر إلى الماضي . أما في رواية "الفارة" فهو يقدم سيناريو لنهاية العالم والراوى هو المؤلف نفسه حيث يشير إلى ميلاده في "دانزج" والخدمة العسكرية في شبابه ، وعلاقته بـ "أوستكار" بطل "الطلبة الصفيح" الذي يستحضره مرة أخرى . "الفارة" تتحدث من الشخص عن نهاية العالم كما سبق أن تحدثت "سكة الموسى" ، ومن ضياع أحلام الإنسان الذي - بفضل حماساته - قد لوث العالم براً وبحراً وجواً ، فأصبح جبراً من القمامه للوراثة الوحيدة التي هو الفخران . الفارة تعرف بما يقال عن جنسها من أنه يهجر السفن عندما توشك على الغرق .. ولكن "عندما تصبيع الأرض هي السفينة الفارقة" . أين يمكن للهرب؟

في سنة ١٩٩٢ أصدر "جراس" روايته "نداء الضفدع" واختار لها أو بالآخرى ل بدايتها لحظة حاسمة في التاريخ الألماني . الرواية تبدأ قبل سقوط حائط برلين" بفترة قصيرة ،

شباب الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى في "دانزج" في الفترة ما بين ١٩٣٩ و ١٩٤٤ ، كما تركز "سنوات الكلب" على جرائم النازية وأجواء الدمار المادي والمعنوي بعد الحرب . في المستويات نشط دور "جراس" السياسي بشكل ملحوظ ، حيث شارك في الحملات الانتخابية للحزب الديمقراطي الاشتراكي "وفيلي برانت" ، كما تناول مسئولية المثقفين في روايته "مخدر موضعى" و من فكرة "حزون" وفي التراجيديا الألمانية العامة يجريون العصيان " وهي مسرحية سياسية من أربعة فصول ، عرضت لأول مرة على مسرح "شيلر" في برلين الغربية "انذاك" عام ١٩٦٦ ، وموضوعها الرئيسي هو الانتفاضة الشعبية التي قامت في برلين الشرقية في يونيو ١٩٥٢ وتم قمعها ، أما موضوعها الفرعى فيتناول بشئ من التهمم موقف المثقفين من السلطة السياسية ويستذكر سلبيتهم تجاه القمع .
بعد ذلك توالت أعمال جراس الروائية حيث تعود للظهور مرة أخرى مديتها "دانزج" وسنوات الطفولة وخرافاتها الموحية في روايتين تنتقدان الخراب الذى جلبته المدنية ، وهما "سكة الموسى" و"الفارة". الروايتان تعكسان التزاما



وهي لحظة مهمة على مستوى الرؤية
المستقبلية للألمانيا في خريف ١٩٨٩
وفي "دانزج" - أيضاً - التي تظل
عنه مثل الوشم في الذاكرة .
"الكساندر" أرمل في الواحدة
والستين يلتقي بالكساندرا -
أرملة في التاسعة والخمسين وتنشأ
بينهما قصة حب ويتزوجان . هو
الماني ، أستاذ في تاريخ الفن وكان
في شبابه عضواً في الشبيبة
النازية . أما الكساندرا فبولونية
وكانت في شبابها شيوعية
ستانلينية .

أما روايته "حقل فسيع" - ١٩٩٥ -
فقد أثارت عاصفة استمرت طويلاً
وانتسم ب شأنها النقاد ورجال
السياسة وظلت الشغل الشاغل
للدوائر الثقافية في المانيا وخارجها
عدة أشهر . فعندما صدرت كتب
ناشرها يقول إنها رواية القرن ، ثم
خرجت أصوات بعد وقت قصير تردد
أنها "رواية فاشلة" ، "لاتقرأ" ،
عمل تافه لا يستحق الالتفات . هذه
الرؤى المختلفة كانت تعكس خلافاً في
الرأي والأفكار - بشان المانيا
المعاصرة - بين معيّركرين . أحدهما
تقوده المؤسسة السياسية المحافظة
ممثلة في المستشار "هيلموت كول"
والتي أقرت سياسة الوحدة الالمانية
، والمعسكر الآخر يمثله رأي "جونتر
جراس" ملك الكتابة الإبداعية في

"دانزج" نفسها مدينة تدل على
التقارب الألماني البولندي .. وعلى
العامل المشترك أو المأساة المشتركة
ثم يتتفق ذهن الزوجين عن فكرة
جهنممية تجارية .. إنسانية ! (لاحظ
المفارقة الساخرة) وهي إقامة مقبرة
خاصة بالالمان والبولنديين الذين
غادروا بلادهم بسبب الحرب
ويقيمون الآن في بلاد بعيدة .. في
أمريكا ودول أوروبية أخرى ، وتكون
مقبرة خاصة بال מהجرين الذين
يريدون أن يدفنوا في الوطن الأم
بعد الموت في الغربة . تعلن شركة
الموتى عن بناء "مقبرة المصالحة"
تلك وتكتب الصحف عن هذا
المشروع الإنساني الكبير ، وتبدأ
الجثث في القبور في ثلajات خاصة
من مختلف بلاد العالم ، ويتسعم

الشرقية.

"جراس" يحاول هنا أن يكتب رواية عظيمة عن برلين ، سانرا على خطى قدوته الأدبية "الفريد دوبيلن" ، فيقدم لنا موسوعة أدبية مهمة - وسياسية في نفس الوقت - عن الأوضاع الراهنة في ألمانيا الموحدة. ونذكر أن "جراس" له دراسة مهمة بعنوان "دوبيلن معلمى" وهي صورة قلعية ودراسة نقدية عن واحد من أهم الكتاب الألمان وأكثرهم تأثيرا عليه وهي منشورة في كتابه : "عن الكتابة والسياسة" الذي سبق الإشارة إليه .

كان أبرز النقاد الذين هاجموا رواية "حقل فسيح" والتي جاءت في أكثر من ثمانينه صفحة ، الناقد مارسيل رايش رانيتكس" الذي نشر رسالة مفتوحة "إلى العزيز جونتر جراس" في مجلة "دير شبيجل" ، أكد له فيها إعجابه به وتقديره للجهد الذي بذله في الرواية .. وإن كان يراها "فأشلة جملة وتفصيلاً" وعلى غلاف المجلة ظهر رسم كاريكاتوري لوحش تشبه ملامحه ملامح الناقد الكبير وهو يعزق بمخالبه رواية "جراس" . وقامت قيمة الحياة الثقافية مجددا ، ولكنها لم تكن هذه المرة عن الرواية ومضمونها وإنما عن الصورة المنشورة على غلاف المجلة والتي رأى

ألمانيا بعد الحرب . كان "جراس" دائمًا في حالة قلق وشك يستشعر أن هناك ألمانيا أخرى خطرة .. متربصة .. تنتظر الفرصة للانطلاق والانقضاض لتعيد سيرتها الأولى . كان يقف ضد الوحدة بكل قوته - يكتب ويتحدث - أو على الأقل كان ضد السياسة التي ينتهجها "هيلموت كول" . كان "جراس" يعتقد أن ألمانيا الغربية قد احتلت ألمانيا الشرقية ويرى ذلك خطأ كبيرا . وكان يحذّر بقاء دولتين تضمّنها كونفدرالية أساسها الثقافة المشتركة بدلاً من الوحدة السياسية والاقتصادية والقانونية . رواية "حقل فسيح" تتناول هذا الموضوع الشائك ، وهي محاولة من الكاتب لمعالجة المائة وخمسين عاماً الأخيرة من تاريخ ألمانيا . فمن خلال بطلها "تيبو فوتكه" الذي ينادي الجميع "فونتك" يريد أن يبعث الشاعر تيودور فونتانه "من جديد (أبيب بروسي من القرن التاسع عشر) وأن يعبر في الوقت نفسه عن الحياة اليومية في ألمانيا الديمقراطية السابقة ثم من خلال شخصية مناقضة للبطل . وهي شخصية "لودفيج هوفتالر" يعبر عن أحد ثوابت الحكم المتسلط بكل مايمثله من شر ورذيف فهو مخبر سابق في جهاز الاستخبارات في ألمانيا

الذاتية عاد إلى الرسم - عشقه القديم - لكي يستريح ، ولكن يستعيد مهارته التي " أصابها الوهن " على حد تعبيره . " جراس " يعثر في فن الرسم ومارسته على صيغة للتعبير قبل أن ينقل أفكاره إلى كلمات يصنعاها على الورق . ولذلك حين يسأل إن كان كاتبا أم رساما يقول إنه لا يدري ، وإنه لا يرى ضرورة للتصنيف بحيث يمكن أن يضع نفسه في هذه الخانة أو تلك . (أنا أمارس الكتابة في الرسم والرسم في الكتابة) ولذلك عندما شرع في كتابة روايته " سمة الموسى " رسم السمة بالفحم والرصاص أولاً ، وعندما اكتملت أمامه كتشكيل كانت مسودات الفصول الأولى من الرواية جاهزة تقريبا .

وعندما تلقى النقاد روايته " الفارة " ببرود شديد .. ثم بنقد لاذع ترك لهم أوروبا كلها ، وذهب هو وزوجته إلى الهند ، وهناك كتب عمله " اخرج لسانك " . وكأنه يخرج لسانه للنقد . وهو كتاب عن انطباعاته (شعرا ونثرا) عن الفترة التي أمضياها في " كلكتا " وكان يعتبرها مدينة تعكس أحوال العالم المعاصر وليس الهند فقط .

" جونتر جراس " المفتون بمزاج السياسة بالأدب بالفن في أعماله الإبداعية لم يستطع أن يخرج من

كثيرون أنها كانت مسيئة للناقد أكثر مما هي للمؤلف . وفي حمى الجدل الدائر ، استضاف البرنامج التلفزيوني " الرباعي الأدبي " الناقد الكبير ، الذي لم يتزد في أن يصف آراء وأفكار " جراس " وزير الدعاية النازى . ثم أخذ الجدل الساخن وجهة أخرى حول النقد الأيديولوجي ودور الناقد ، ثم التضامن مع أديب كبير كان على مدى عقود عدة قد أصبح الشخصية الأدبية البارزة في صفوف اليسار الديمقراطي . وقف اليساريون مع " جراس " ضد ارهاب النقد وتحامل مجلة " دير شبيجل " ، ثم دخلت المعركة نائبة رئيس البرلمان الاتحادي فكتبت مقالا في " دى تسايت " الأسبوعية عارضت فيه التدمير النقدي وتحدثت عن العنف الحقيقي وعن الدور الذي يقوم به الإعلام أحياناً " لاكل لحم المبدعين " الغريب أن " جراس " لا يعبأ كثيراً بكلام النقاد عن أعماله وبينما مليء جفوته عن استفزازهم له ، لأنه يعرف أن قراءة معظم النقاد ليست بريئة من الأفكار والأحكام السياسية المسبقة . حدث ذلك له في عام ١٩٧٩ عندما شعر أن " لمستقبل للكتابة " فتوقف عن رثاء الماضي المريض المحتضر .. ولكن يهرب من أزمته

العرب العالمية الثانية ، ومالحق بالبلاد من دمار .. وأحداث ١٩٥٣ .. ومحاكمات نورنبرج في ١٩٤٦ .. وحرب الفوكلانت .. وال الحرب الباردة .. وتلوث البيئة .. وكارثة تشيرنوبول .. إلى غير ذلك.

ويتوقف جراس عند عام ١٩٦٥ عندما فاز الحزب الاشتراكي الديمقراطي في الانتخابات . "مئويتي" هو كتاب جونتر جراس .. كتاب حياته ، والذي لم ينس أن يزيشه بعده من لوحاته المائية - كعادته في كثير من كتبه - في هذا الكتاب نرى جراس المؤرخ والروائي والشاعر والناقد والمعلم السياسي والفنان التشكيلي والروائي لمستقبل البشرية . نعم هو كل هؤلاء .. هو المبدع الذي يستحق أكبر جائزة أدبية في العالم تتويجاً لمسيرة ابداعية عظيمة.

جلده في عمله الأخير "مئويتي" الصادر هذا العام (١٩٩٩). الكتاب بانوراما لقرن كامل ، بعضه سيرة ذاتية وبعضه تصوص شعرية وثرية وتداعيات حرة وتعليق على ماحدث ومايمكن أن يحدث تأسيساً على مكان . والكاتب يتوقف طويلاً عند العام ١٩٥٩ ، وهو العام الذي قرع فيه "الطلبة الصفيحة" روايته الكبرى التي حملته إلى الشهرة ... وإلى "الطبلة الكبيرة" أو جائزة نوبل بعد أربعة عقود من الكتابة والعراك .

كتاب "جراس" ليس مئويته فحسب ، وإنما هو مئوية المانيا كلها على مدى قرن كامل حافل بالأحداث المهمة (أو الهامشية) التي كان لها بالغ الأثر على مسیرته الحياتية والإبداعية . الكتاب في مائة فصل ، منها ثلاثة عشر عن أشيائه الخاصة .. مولده في "جدانسك" وأحداث

غزارة الحداثة

أحمد الشهلا

لا مفر من الدخول في هذا الموضوع الشائك الذي يتجاوز بكثير جداً مسألة الكتابات التي أصدرت وتصدر في وسطنا الثقافي وهي ملاحة باتهامات الغموض وادعاء الحداثة .. والموضوع الذي أعني به هو موضوع الحداثة .. دون الدخول في استقصاء مفهوم الحداثة والخلاف الدائر حول تحديد معناه هل هو المعاصرة أم الجدة أو إبداع ما لم يأت به الأوائل !! بدون الدخول في متأله هذه التساولات ، لابد أن نقر بأن هناك أدباً جديداً ومتطوراً عن أدب الستينيات في البحرين سواء في الشعر أو القصة القصيرة أو في المقالة المصحفية أو في الكتابات الفسيفسائية الملونة بالقصة والشعر والتي تسمى نصوصاً . هناك تطور وإبداع قد يكون متتفوقاً وسابقاً على الحالة الثقافية العامة للمجتمع .

إلا أنه إبداع يمتاز بالجدة وبالعمق في أغليه . وإن كان بعضه يأخذ شكل التقليد والإدعاء بالحداثوية حيث لابد من توضيح أن الأدب الجديد يحمل حداة جذرية تتناقض تماماً والحداثة الشكلية الشائعة .

هذا الأدب الجديد له أساس موضوعي اجتماعي يتجاوز في بعض جوانبه مجتمعنا الصغير إلى المجتمع الإنساني بعامة، والإشكالية التي يواجهها تتمحور في قضيتين أساسيتين:

الأولى: الغربية التي يعانيها داخل مجتمعه، وعدم الثقة في النفس الناشئة من الإحباط اليومي الذي يواجهه .

الثانية: عدمية الهوية الثقافية التي تهدد الحادثة الشكلية التي جذبت أنصاف المثقفين بالتهويم في عالمها إما بالانكفاء إلى السلفية بحجة الغوص في التراث وإما بالانجداب إلى الثقافة الكژموبوليتكية وإصابتـه بالعدمية القومية.

قد تبدو هذه الاستنتاجات متجللة لسبر أغوار الواقع الثقافي والخروج بنتائج معينة من خلال تحليله ، إلا أن الظواهر التي نشاهدها تختصر مسافة التحليل إلى تلمس الظاهرة ووصفها ، ومن هنا نضع هذه الاشكاليات المتشابكة في المقدمة كجزء من الأزمة العامة التي يعيشها المجتمع - بوصفـه جـزءاً من مجتمعـات الـبلدان التـابعة للمـتـروـبـولـ الدـولـيـ.

حقيقة إن مجـمعـنا مجـتمـعـ مختلفـ رغمـ حالـةـ الشـراءـ الـظـاهـرـ وـارتـفاعـ الأسـعـارـ . وـتـوفـرـ أـرـقـىـ منـتجـاتـ الصـانـعـ الـحـدـيثـ فـيـ العـالـمـ الرـأـسـمـالـيـ فـيـ سـوقـهـ الصـفـيرـةـ . وجـوهـرـ مشـكـلـتـناـ الثـقـافـيـ يـقـعـ هـنـاـ بـالـضـبـطـ .

إنـناـ نـسـتـورـدـ أـخـرـ منـتجـاتـ الشـركـاتـ العـالـمـيـ ، وـأـرقـىـ أنـوـاعـ التـكـنـوـلـوـجـياـ ، لكنـناـ نـسـتـورـدـ فـنـيـبـهاـ مـعـهاـ أـيـضاـ وـعـقـولـهاـ الـمـدـبـرـةـ تـظـلـ فـيـ مـنـائـ يـعـيـدـ مـنـاـ ، وـلـاـ تـهـمـ أـنـظـمـةـ الـبـلـدـانـ التـابـعـةـ اـقـتصـادـ الرـأـسـمـالـيـ الـعـالـمـيـ ، لـاـ تـهـمـ أـوـ لـيـسـ بـوـسـعـهـاـ أـنـ تـهـمـ بـامـتـلاـكـ أـكـثـرـ مـنـ «ـالـأـدـوـاتـ»ـ التـكـنـوـلـوـجـيـةـ الـمـتـطـوـرـةـ استـهـلـاكـيـاـ لـاـ مـعـرـفـيـاـ . وـهـنـاـ يـحـدـثـ خـلـلـ فـيـ الثـقـافـةـ الـمـلـحـيـةـ لـتـلـكـ الـمـجـتمـعـاتـ ، حـيـثـ مـعـ تـلـكـ التـكـنـوـلـوـجـيـاـ الـثـقـافـيـةـ وـالـمـتـطـوـرـةـ تـصـلـ أـشـكـالـ مـنـ الثـقـافـةـ الـاستـهـلـاكـيـةـ الـتـيـ تـفـرـزـهـاـ الـمـؤـسـسـاتـ الـثـقـافـيـةـ لـلـطـبـقـاتـ الـمـسـيـطـرـةـ فـيـ الـبـلـدـانـ الرـأـسـمـالـيـةـ الـمـتـطـوـرـةـ ، وـتـلـكـ الثـقـافـةـ رـغـمـ فـجـاجـتـهـاـ وـهـاشـتـهـاـ الـفـكـرـيـةـ إـلـاـ أـنـهـاـ تـمـتـلـكـ تـقـنـيـةـ إـبـداعـيـةـ مـتـطـوـرـةـ لـاـ يـكـنـ تـجـاهـلـ مـؤـثـرـاتـهـ الـعـيـقـةـ عـلـىـ الـجـمـعـ الـمـتـخـلـفـ وـدـورـهـاـ الـمـيـمـنـ عـلـىـ تـشـكـيلـ الرـأـيـ الـعـامـ وـتـشـكـيلـ مـقـلـيـةـ الـمـسـتـهـلـكـ وـالـتـدـخـلـ فـيـ أـسـلـوبـ حـيـاتـهـ الـيـوـمـيـةـ . وـلـنـتـذـكـرـ بـأنـ هـذـهـ الـمـؤـثـرـاتـ وـ«ـالـغـزوـ»ـ إـنـماـ يـحـدـثـ فـيـ مـجـتمـعـ تـقـلـبـ عـلـيـهـ الـأـمـيـةـ الـتـعـلـيمـيـةـ وـالـأـمـيـةـ الـثـقـافـيـةـ إـنـ هـنـاكـ مـتـعـلـمـينـ وـلـكـنـمـ مـحـدـدـ الـثـقـافـةــ .ـ بـماـ يـؤـهـلـ هـذـهـ الـجـمـعـ لـهـضمـ الـثـقـافـةـ الـاستـهـلـاكـيـةـ وـإـنـتـاجـهـاـ الـرـائـجـ بـفـضـلـ أـجـهـزةـ الـاعـلامـ وـكـلـ ذـلـكـ فـيـ غـيـابـ الـعـرـفـ وـالـعـلـمـ وـتـلـكـ مـعـضـلـةـ الـبـلـدـانـ كـمـاـ يـقـولـ «ـعـبـدـ الـوـاسـعـ قـاسـمـ»ـ فـيـ أـدـبـ وـنـقـدـهـ إـنـ الـأـنـظـمـةـ الـتـابـعـةـ وـالـتـيـ تـتوـسـعـ بـأـنـوـالـ النـفـطـ غـالـبـاـ فـيـ اـسـتـيـرـادـ السـلـعـ التـكـنـوـلـوـجـيـةـ الـمـتـقـدـمـةـ إـنـماـ تـعـملـ عـلـىـ تـلـكـ هـذـهـ التـكـنـوـلـوـجـيـاـ استـهـلـاكـيـاـ لـاـ مـعـرـفـيـاــ .ـ

وـمـقـابـلـ هـذـهـ التـمـلـكـ الـاستـهـلـاكـيـ لـلـتـكـنـوـلـوـجـيـاـ الـمـتـقـدـمـةـ ، تـتـمـ عـمـلـيـةـ تـوـظـيفـ لـتـرـوـيـجـ أـكـثـرـ الـأـفـكـارـ تـخـلـفـاـ وـجـهـاـ ، أـىـ تـتـمـ عـمـلـيـةـ «ـعـلـمـنـهـ الجـهـلـ»ـ وـبـالـتـكـنـوـلـوـجـيـاـ الـمـتـقـدـمـةـ يـتـمـ

تكرис التخلف والتبعية ويقع المجتمع في بحر من الانفصام الثقافي يفصله عن جزيرتين:

جزيرة العلم المتقدم المتمثل في التكنولوجيا الراقية التي تتدخل في حياته اليومية ويصعب عليه الوصول إلى امتلاكها معرفياً، وجزيرة التخلف الفكري الغبي المدجع بمؤسسات محمية بالشرعية ويتراء طويلاً من المحرمات والخوف.

أمام هذا الاستلاب والغربة الموحشة ليس أمام الطبقة الفقيرة إلا امتلاك الشوق واللهفة للخلاص من الكابوس اليومي الذي تعانى منه الأمرتان وليس أمامها إلا البحث بدأب عن طريق المعرفة وامتلاكها، والثقف بوصفه ضمير شعبه لا يمكن أن يقبل بالدخول في لعبة السباحة بين عالمين يكبحان طموحة وتشوّقه لتشكيل «وعي جديد» يقبل به ضميره. ومن هنا خرجت الكتابات الجديدة بعد فترة الستينات ملبدة بهموم مرحلة التحول القاسى إلى «عالم الاستهلاك المستور» محذرة من السقوط في الإزدهار الكاذب ولكن مع المصدق وحرارة المعاناة التي كتب بها الأديب الجديد كتاباته معبراً عن حداثة جديدة في الأدب والحياة بمعنى افتراح رؤية جديدة في أسلوب التفكير والتواصل مع المجتمع والحياة خرجت الحداثة التابعة للثقافة الاستهلاكية لترويج «للشكل الثقافي» «وكأنما تعلن عن نفسها زينة شكلية لطرق الاستغلال والتبعية». وحياتنا الثقافية مليئة بالشوادر التي تؤكد إنحسار المد الثقافي الجديد في تجمعات ضئيلة وضمن لقاءات ثقافية محدودة العدد، سواء في المسرح أو في الشعر أو في الندوات الثقافية العامة، ومقابل ذلك، نرى ترويجاً لا يستهان به للثقافة الغبية والاستهلاكية والسلفية، مما وضع أدبنا الجديد في غربة داخل وطنه ووضع الأدباء في حالة من الشك في جدوى الكتابة، نتجت عنها نظرات متطرفة أحياها لأسلوب الكتابة وأشكال التوصيل دفعت بالبعض إلى الاستهانة بالقارئ وفقدان الثقة بالنفس وبالحياة الثقافية.

إن هذا الواقع الذي لابد من مواجهة أشواكه وصعوباته يستدعي من المبدع والمثقف الواثق من حتمية تطور وعي الناس أن يفتح صدره للثقافة الجديدة الإبداعية ويعمل على التواصل معها إذ أن ما يمكن أن يسمى بالخلاف الثقافي أو الفكري إنما هو حالة صحية لابد من حدوثها في وسط ثقافى معافى وليس الاحتقان اليومى الذى يواجهه المثقف إلا ضرورة لابد من دفعها فى مواجهة أفكار التخلف وتنظير الجهل.

وإذا كانت من مهمة أساسية أمام (الحداثة الجديدة الجذرية وليس الشكلية الفارغة)

فهي مهمة حل معضلة التواصل مع الناس ورفع مستواهم الثقافي وتشجيع المبادرات الإيجابية الخلاقة في المسرح البحريني الحديث، وتشتد الحاجة إلى دعم التجارب الجديدة واكتشاف ما تقدمه من فن يرتفع بذوق الجمهور المسرحي ويغنى ثقافته ويتجذر وعيه.

من الخطأ اعتبار الأدب الجديد ترقىً فكرياً أو خصوصية ذاتية مغلقة على نفسها لا علاقة لها بالمجتمع فالغموض الذي يلفها أحياناً إنما هو ناتج عن قصور في الواقع العام وقصور في المتكلّى إلى حد ما، إلى جانب قصور الأدوات النقدية والتحليلية القادرة على سبر أغوار الادعاءات الجديدة للأديباء الشباب.

الكتابية الجديدة هي ثقافة تلقي بالشعب في البحرين ولتراثه الثقافي العميق ولدوره المتميز في احتضان كل ما هو منتطور ونقدي وبقدر ما يستطيع الأدباء الشباب تحرير أنفسهم من أوراق الحداثة «الشكلية» ويعمقون من اكتشافاتهم ويطورونها بقدر ما تتمكن الحداثة من التغلغل أكثر فأكثر في وعي الناس وسلوكهم. تاريخياً تنتهي جذور الكتابة الجديدة في البحرين إلى أواخر السبعينيات ، إلا أن تلك الكتابة لم تكتسب جذتها إلا في النطاق «البحريني» وأخذت أشكالها تتنامي مع الممارسة الفنية المتواصلة في الشعر والقصة القصيرة رغم انحباس الشعر في حدود التفعيلة والتنويع عليها، ومحاولة كسرها في بعض التجارب من خلال جنينية «قصيدة» النثر ، فيما ظل المسرح أسير فننته الكلاسيكية ، رغم جرأة أطروحاتها الاجتماعية في بعض الأحيان.

ذلك كانت الحياة الثقافية في أواخر السبعينيات ومطلع الثمانينيات ، وظل فورانها يغلي تحت السطح يصارع قائمة من المحرمات والكتب والتوجس ، فيما الأسئلة تشتت وتتضاعف في متواليات لا نهاية.

لقد أخذت الكتابة الجديدة سماتها الأساسية من التحامها المباشر بالواقع وتوهج حروفها بانفاس العلاقات المضطربة المتصارعة في المجتمع ، ظلت الهاجس الإنساني والطموح الحامل لما هو أكثر من الشهادة ، طموح الفعل والتحول والتتجذر في الوعي الاجتماعي من خلال التعبير الأدبي عن المعاناة الإنسانية في لحظة تاريخية.

الأدب الجديد كان إرهاصاً من إرهادات التحول الاجتماعي السياسي الاقتصادي الذي شهدت فترة الخمسينيات ، وظل يتفاعل بحكم القوانين الاجتماعية تحت السطح لينفجر مع مطلع الثمانينيات ضمن تيار عام ذي جذور سياسية تقدمية توجه من خلالها ليعلن التزامه بقضايا الإنسان وقضايا الوطن ، ولم تكن مرحلة السبعينيات

نقية فكريًا من أطروحتات ترمي بدخان اليأس وشواط العبث ، أى أن تيار الوجودية الذي تلبس كتابات مثقف البرجوازية الصغيرة لعب دوراً لا يستهان به ليخلق بذور العدمية والبعث في تربة الحقل الثقافي ، إلا أن تلك البذور لم تكن تقوى على البروز أمام رياح التوثب لاكتشاف الجديد وخلق جسور التلامم مع قضايا الإنسان الغارق في أمواج التعب اليومي والهم السياسي.

هكذا كان الأدب الجديد التقى بالماشر للأدب الوجودي والعبسي والسوداوي ، والهم الديمقراطي كان الأوحد من بين الهموم المسيطرة على الكتابات الجادة الجديدة التي سبقت مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات . لم تكن مشكلة الصياغة أو الشكل الفنى هي الهاجس الأوحد ، وإنما الهاجس الأوحد هو المضمون والمضمون الفاعل في التفكير الجمعى لكافة الناس ، لا فى تفكير المثقفين وحدهم . ومثقفو البرجوازية الصغيرة ظلوا ممتلئين حتى آخر كلمة يكتبونها يسرمدية كتابتهم واستحاللة نقضها أو الخروج عليها .. بل إن الصراعات الأدبية والفنية كانت تحكمها «الآن» وتوجه تقلباتها وتغيراتها أكثر مما كانت تحكمها موضوعية البحث أو القصيدة أو اللوحة الفنية أو المسرحية .

وهيأت هذه النزعات الأرضية الموضوعية لشق جزيرة الأدب التقديمى إلى أرخبيل أدبي أصبح ينتمى إلى برج يابل بلغاته العجيبة ، ناسياً أنه برج واحد وليس أبراًجاً ، وأنه صعد إلى برجه بسلم واحد وليس بعده سلام ، وخرجت بياناته لتعلن انتسابها إلى الواقعية بشكال مختلفة ، لكن القضية أبعد بكثير من مجرد بحث الخطوط المشتركة فى الأدب الجديد ، وإنماهى جس الانتماءات التراشية لهذا الأدب أو أصوله الفكرية والفنية ، وهى أصول مشتركة من حيث الجوهر .

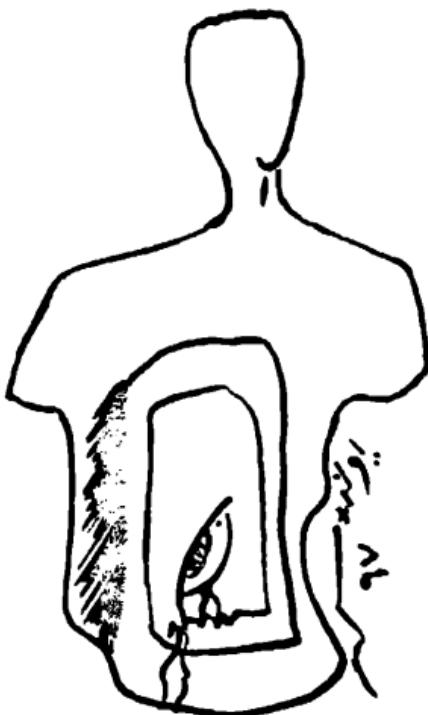
وقبل تجاوز أسئلتها لابد من الوقوف قليلاً أمام منطقة شبه الظل حيث تقاطعت فيها أضواء الخلافات الأدبية السابقة ، اشكاليات متعددة فى الكتابة المطالية أو صلتها إلى طريق الصوت أو بياض البياض حيث لا حبر يمكنه أن يرسيل بعد أن انتهكت المساحكة دوامة الأسئلة وزعزعتها أوجوبة مفقطية لتعطى أوجوبة بلدية على الأوجوبة البليدة ، وتعجز عن السؤال لأنها عقبة فى المسائلة كما هي عقبة فى معاشكتها ، لم تطرح مشكلة الكتابة من الكتابة نفسها ، بل طرحت من باب التوهج فى اللهب ، لا فى جذوة النار .

الأسئلة لم تطرح .. هذه حقيقة تاريخية تشهد عليها كتابات جيلنا .. وجيلنا وحده الذى يسأل عن صفت أسئلته .. جيلنا امتد البحث عن سؤال لا على طرح الأسئلة ،

ممثلنا بلوحة اليقين وانتظار المؤمل من غيب الكتابة .. جيلتنا اعتاد اعطاء الإجابة .. هنا على الأقل في البحرين وربما في الخليج أو الوطن العربي ، تحديات الأسئلة هي تحديات للذات المصنوعة المنتفخة باليقين بحيث لا شك ولا وهم يسألون ، وإنما خوف من السؤال والجهول القابع في الأعماق .. الكتابة من كماليات المثقف ، وبهرجة الخطوط في صفحات الصحف .. جدية الكتابة تعنى إلقاء راحة المتعبين من حفلات الغبيوبة .. هنا السؤال : جدية الكتابة كيف تفهمها ؟ هل هي في طرح المشكلات الاجتماعية وما يرتبط بها من قضايا ؟ هل هي حرية الكاتب في أن يعبر عن الموقف من قضية ما ؟ أين حرية الكتابة في جدية الكتابة ؟ ما علاقة الشكل بالضمون في الكتابة الجادة ؟ ما المشكلة الجذرية في الكتابة عندنا؟

موت الكورس يحاول أن يطوي إلى الأمام في فضاء الكتابة بهدف نزع الحجب عن محرمات الكتابة : ما المحرمات أو التابو الموضوع على الكتابة ؟ موت الكورس لا يطرح أسئلة بل يطرح رؤية.. رؤية لعناصر الكتابة وفضائلها .. وهي رؤية قابلة للنقاش .. لكن أين الأسئلة ؟ موت الكورس يطرح موقفاً من الكتابة لكنه موقف بصمت عن استعداده لتحمل مسؤوليته : يمكن أن نغضي صامتين حين نلتزم بموقف ؟ يمكن أن تقنع الكتابة بالشهادة المعايدة ؟ أسئلة لابد من طرحها أمام بيان «موت الكورس» لكنها لم تطرح ، ولا يريد «موت الكورس» أن ينهض من موته ليسأل ، بيان موت الكورس كان يبشر بكتابية جديدة حدد شكلها الفنى ، وأعطى علامات ظهورها .. تلك كانت رؤيته .. لكن لم يكتفى بالرؤية بل حدد أدوات الكشف عن الكتابة «التجريب» وأنذر وحذر من التقليد .. بيان موت الكورس، إذن كان يبشر وتنذيرًا ، وحدد الأسس التي يرى أنها توصل إلى الكتابة الجديدة ، هل المعرفة من ضمن تلك الأسس ؟ أم أن المعرفة والخبرة البشرية تنتمي إلى «النص الأول» المرفوض من «بيان موت الكورس» أسئلة كنت أتمنى لو أن «موت الكورس» طرحها لا أن تطرح عليه.

بيان «موت الكورس» يقع في الدائرة المغلقة إنه يبحث عن قارئ يسأل : لماذا لم يعلن «موت الكورس» أسئلته التي من أجلها أعلن عن «موت الكورس» .. أعني «بيان الكورس» كامل الحرية للكاتب ونسى الكتابة، أما القارئ فهو في دائرة الاتهام المسبق والعلاقة ستقطع مع هذا القارئ منذ البداية وهو يواجه التحذيرات والتنبيهات من توجيه الأسئلة أي أسئلة: لن يكتب على منهاج «موت الكورس» لأن رأى القارئ سيصبح واحداً من الكورس الذي أعلن عن موته.



بيان «موت الكورس» هو إحدى الظواهر المعلنة من طريقة الرؤية في الكتابة الجديدة ، يحاول أن يحرر الكتابة من ضفوطات القراءة والقارئ .. وانتمازه إلى الحداثة إنما يأتي من تركيزه على البحث عن نص مغاير يحدد عناصره أو شروطه ، إنه تتوبيح لللأزمة الفكرية التي اعتقاد بيان «موت الكورس» أنها موجودة في المرمات التي انتقدتها ورفضها ، والفضاء الذي فتحه «بيان موت الكورس» أمام الكتابة لم يتناول أساس الكتابة المطلوب تجاوزها .. انه ينتمي إلى الحداثة.. ينتمي إلى الكتابة التي تسريح وتترح في فضاء الغياب عن نار الكتابة إلى فضاء أى خرة التخيّبوبة واللاوعي التي تلبست مجتمع الاستهلاك ، وفرضت عليه أختيلتها في غياب الجانب المعرفي للتكنولوجيا المتقدمة التي تلهب الخيال وتجمع به ، تقنعت تلك الكتابة -أى القديمة- بالوصف والتحليل بعيداً عن أرض الواقع .

من هذه الشرفة بيان «موت الكورس» يشتراك مع ظواهر فنية أخرى وضفت الأساس لغربة الحداثة من تلقاء نفسها قبل أن يمارس الوضع الثقافي المتدهور عملية التغريب عليها.

كتاب

المرأة الإسرائيلية في المسرح العبرى

تحطيم الهمة وفضح "الصبار"

كمال القاضى

عناوين أهم الدراسات التي تناولت الأدب الإسرائيلى فى المسرح العبرى وهى تزيد على سبعة ابحاث لعل أهتمها بالاضافة إلى ما أشرنا إليه رسالة الماجستير المقدمة من الباحث "منصور عبد الوهاب" عن "الوطن والاستيطان" و"الكيبيوتين" و"لغة المسرح الإسرائيلى المعاصر" نصوص من العرب والسلام من سنة ١٩٤٨ : ١٩٩٣ و"المسرح العبرى عند يوسف بريوسف" .. دراسة فى الشكل والمضمون وأخيراً "صورة المرأة فى النص المسرحي الإسرائيلى" وهو واحد من الابحاث المهمة ليس لأن المرأة الإسرائيلية تمثل نصف المجتمع الإسرائيلي فحسب طبقاً للإحصاءات الإسرائيلية

حفل حفل الدراسات الأدبية فى الجامعات بعدد من الابحاث الأكاديمية حول « المسرح العبرى المعاصر » ، وكان من بين هذه الدراسات « تاريخ المسرح العبرى فى فلسطين » من عام ١٩١٤ : عام ١٩٥٦ رسالة دكتوراه مقدمة من الدكتور " عبد الوهاب وهب الله" بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٤ و" المسرح السياسي فى إسرائيل " عند " حانوخ ليفين" فى جامعة عين شمس ١٩٩١ وهى رسالة ماجستير للباحث " يحيى محمد عبد الله " الذى نحن بصدده الحديث عن رسالته للدكتوراه التى حصل عليها منذ أسابيع حول " صورة المرأة فى النص المسرحي الإسرائيلي من ١٩٦٠ : ١٩٩٠ . وسوف نعود اليها بعد استعراض

كما أن هذه الفترة بالتحديد شهدت اختلاط الإسرائييليين بالفلسطينيين بحكم الاحتلال ، الأمر الذي انعكس جلياً في الكتابات المسرحية العبرية التي تعالج النظرة إلى العربي . وفي خضم هذه الأحداث كان الأدب المجند يصور المرأة الإسرائيلية قبل بداية هذه الفترة على أنها مثال للتضحية والبطولة في كثير من الأحيان ، لكن الأدب المعاصر أعاد تقييمها ، بشكل أكثر واقعية فكانت صوراً لنماذج تعبير فقط عن همومها وقضاياها بحيث تغيرت صورتها البطولية الفدائية المبالغ فيها ، مما أكد أن المرأة لم تحمل مكاناً بارزاً في القضايا السياسية ولم تتم الإشارة إلى دورها في هذا الصدد عند تناولها في كتابات "إفرايم كيشون" في بعض نصوص العامية المسرحية أو حتى في فترة ما قبل حركة "الهسكالاه" (التنوير) مروراً بالكتابات المسرحية العبرية قبل قيام دولة إسرائيل وبعد قيامها .

وتنقسم المرأة في المجتمع الإسرائيلي طبقاً لما ورد في الرسالة وصورته النصوص المسرحية إلى شريحتين : شريحة تتمثلها المرأة "المدينة" وأخرى تتمثلها المرأة "العلمانية" ، ويعانى المجتمع الانثرو

الرسمية ولكن لكونها عنصراً فاعلاً داخل المجتمع الإسرائيلي ، وظلت لفترة طويلة مجرد صورة شائهة وغير دقيقة أقرب ماتكون إلى "الأسطورة" وهو أمر يستحق استجلاء صحته من عدمها ، كما أكد الباحث " يحيى محمد عبد الله إسماعيل " الذي اختار الفترة من بداية الستينيات وحتى مشارف التسعينيات للوقوف على الصورة الموضوعية للمرأة الإسرائيلية في " المسرح العبرى " لأسباب تعود إلى أن بداية الستينيات تمثل الانتلاقة الحقيقة للكتابة المسرحية العبرية وظهور أجيال جديدة من الكتاب المسرحيين الإسرائييليين المتحررين من الأيديولوجيات الصهيونية " المفرضة " والتي وقع في فخاخها من سبّهم من الكتاب ، غير أن هذه العقبة من بداية الستينيات وحتى بداية التسعينيات قد شهدت منعطفات تاريخية مهمة منها أكبر حربين مؤشرتين في تاريخ الصراع العربي الإسرائيلي وهما حرباً " ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ ، بالإضافة إلى حرب لبنان ١٩٨٢ وتوقيع معاهدة "كامب ديفيد" عام ١٩٧٩ والاتفاقية الفلسطينية (٨٧) وكلها أحداث تفاعل معها الأدب المسرحي العبرى المعاصر وعبر عنها .

من انقسام حاد تمتد جذوره إلى تاريخ بعيد نتيجة "الهوة" العميقه بين التيارين . وقد أخذ الإشكال "العلماني" يتصاعد في الأعمال المسرحية العبرية مع بداية الثمانينات مشكلًا تياراً قوياً يواجه بجسم التيار الديني وينظر بحذر إلى نفوذه في حين غابت عن الساحة الرؤية المسرحية الأخرى التي تعرض لهذا الإشكال "الديني" "السياسي" من وجهة نظر مفاجئة أو بمنظور أصولي .

وعلى الرغم من ندرة الصور المسرحية للمرأة المتدينة في النصوص العبرية إلا أن الدراسة تناولتها بالتحليل موضحة أن انعاط التدين لدى المرأة الإسرائيلية تتجاوز الشكل والإطار إلى الموقف والضمون ، وذلك من خلال خمسة نماذج لكتاب مختلفين : "ليلة في مايو" من تأليف "ط . ب" يهو شواع ، إلى أين يقودنا الوضع الراهن " من تأليف " يهو شواع سوبول" و "عقدة آيار" ليوناتان جيفن ، "العم بيرتس مقلعاً" من تأليف "يعقوب شبتساي" و "يوليه الهمامي" للمؤلف دان هوروفيتس .

وقد جاءت انعاط المرأة المتدينة في النصوص العبرية المسرحية

متعددة ومتباعدة ، منها من يؤمن إيماناً راسخاً بحرفية النصوص في العهد القديم خاصة ما يتعلق منها "بالأرض" و "الوعود" و "الحدود" التوراتية ، ومنها من يختلط لديه الإيمان بحرفية النصوص الدينية مع "الأيديولوجية" "المهيوبنية" الموجهة سلفاً ومع الحشد التربوي من قبل المؤسستين العسكرية والتعليمية في إسرائيل نحو التحرير بالإسرائيليين أنفسهم . ومن هذه الانعطاف أيضاً كما ذكر الباحث "يحيى محمد عبد الله" من تنفذ من الدين مطية لتحقيق مأرب شخصية دون أن تكون امرأة دينية في أعماقها بالمفهوم السائد . ومنها أيضاً من هي دينية وسطوية تؤدي واجباتها وطقوسها الدينية فحسب أما فيما يتعلق بالمرأة العلمانية فإنها تأخذ صوراً شتى .. فمن بينها المرأة المتحررة النافرة من القيم الدينية اليهودية وهو نمط تمت معالجته من خلال أربعة أعمال مسرحية هي "دورة الكهول" من تأليف "يوسف موندى" و "آواه ياجوليبيت" من تأليف "إفرايم كيشون" و "تجار المطاط" من تأليف "حانوخ ليفين" و "عقدة آيار" من تأليف "يوناثان جيفن" . ويخرج من هذا النمط العلماني أيضاً نمط آخر

يحقّ "ركوب" الموجة الدينية من جانب بعض المستربين وراء الدين وبهذا من حرفة النصوص الدينية الجامدة ويتمرد على المؤسسة الدينية ذات النفوذ.

وهو النمط الذي تمت معالجته من خلال مسرحيتي "قداس السبت" من تاليف "شمولي هسفرى" وـ إلى أين يقودنا الوضع الراهن" "يهو شواع سبوبول".

وناتي إلى النمط الثالث وهو النمط الذي يلوره "الأدب الجندي" وسعى جاهداً إلى محاولة ترسيخه وتقديمه بوصفه القدوة والمثال للأجيال اللاحقة ألا وهو نمط المرأة "الكيبيوتيسية" وـ "الطلائعية" نتاج الفكر الصهيوني وأوضحت الرسالة من خلال مسرحيتين هما " هنا سنشن" من تاليف "أهرون ميجد" وـ "ليلة العشرين" من تاليف "يهو شواع سبوبول" كيف أن هذا النموذج العلماني كان صناعة الظروف التي أحاطت بوجود اليهود في أوروبا خلال فترة الأربعينيات ، وأن الدافع وراء بعض حالات ما يسمى بالهجرة "الطلائعية من جانب بعض النساء لم يكن إلا هروباً من واقع معين وليس بالضرورة التحمس لمفهوم الطلاقعية أو مختلف الشعارات الصهيونية.

ثم يتعرض الباحث لنموذج آخر للمرأة الإسرائيلية يحمل عنوان "صورة المرأة التي تنتهي إلى جيل الصابرا" ويقصد هنا بجيل "الصابرا" الأبناء الذين ولدوا في فلسطين ثم لاحقاً في إسرائيل ، ويتعارض لخصائص وسمات أبناء هذا الجيل وكيف حاول الأدب العبرى إعادة صياغة الشخصية اليهودية عن طريق رسم صورة جديدة لإنسان يهودي متتحرر من رواسب الماضي ومن عقلية "الجيتو" وقد أنت هذه الشخصية الجديدة (شخصية "الصبار") باشكاليات عديدة لاحصر لها ، منها على سبيل المثال الشخصية "الاشكنازية" "اليهودية الغربية" فقط والتي تستبعد أبناء الطوائف اليهودية الشرقية ثم إنها شخصية " رجالية" لا تعنى بالنساء ولا تختلف إليهن.

وقد انتبه الأدب العبرى إلى أن شخصية " الصبار" شخصية " مذمومة" ومبوبة بالعلل والأوجاع وكثيرة العورات ومن ثم بрез في الكتابات المسرحية الحديثة اتجاه يرمي إلى تحطيم "الهالة القدسية" التي أحاطت بشخصية " الصبار" بشقيها الذكورى والأنثوى وكشف جميع سوءاتها وتعريتها وإبراز مثالبها ، التي يقف على رأسها *

الإسرائيلي من خلال عمل مسرحي عربي هو واضح كل الوضوح للكاتب الإسرائيلي "إفرايم كيشون". وقد خصص الباحث الفصل الثالث لموقف المرأة الإسرائيلية من "الآخر" العربي وفيه سلط الضوء على المبدأ العنصري اليهودي القائم على أساس دينية بارزة ، حيث يقسم العالم إلى قسمين أحدهما "يهودي" ، والثاني "أغيار أو "جوبيم" . وهو تقسيم يتضمن فيه التمييز والاستعلاء . أما قضية احتلال الأرضى العربية فهى قضية عالقة بحقول "القام" وتمس موروثاً عقائدياً توراتياً وأخر تاريخياً يتصل بالأرض والحق المزعوم لليهود فيها . كما يشير البحث إلى دور المؤسسات التعليمية في إسرائيل ، والتي يغذيها ويؤازرها المعسكر الدينى المفترض فى ترسیخ مفهوم رفعة الشعب اليهودي دون سائر البشر والتي من منطلقها يتعامل الإسرائيلي مع العرب عامه والفلسطينى خاصة بعزيز من الاستعلاء والاحتقار !! الغرور" و"الغطرسة" و"الغناظة" و"القسوة" و"الفسونة" التي تصمل إلى حد التنكيل بالآباء وباقرب الأقرباء ، فضلاً عن التعالي والانطوانية والتمرد على التقاليد والتطلع نحو الحياة المادية المترفة والتنفعية والبلاهة ، وهى الصفات المشار إليها في العديد من الأعمال المسرحية الإسرائيلية لكتاب الكتاب ومن بينها مسرحية "جييفتس" و"شباب فردة" ، لحانوخ ليفين" و"قضية الزواج" من تأليف "إفرايم كيشون" .

وقد كشفت الرسالة عن صورة وطبيعة المرأة "الأشكنازية" و"السفاردية" وأشارت إلى الجذور السحرية التي تفصل مابين هاتين الطائفتين وكيف حاولت المهيوبنة إعلاه شأن النموذج الغربى "الأشكنازى" على حساب أبناء الطائفة "السفاردية" . والوضع المتميز الذي يتمتع به أبناء هذه الطائفة في إسرائيل . ثم عرض الباحث للعداء المتأهل بين الطائفتين وانعكاساته على المجتمع

رسالة

يصل ويسلم ليد إنجى أفلاطون

شعبان يوسف

صديقتى الفنانة إنجى أفلاطون

اسمعىلى أن أدعوك صديقتي ، رغم المرات القليلة التي التقينا فيها ، بشكل عابر سريع ، ولم نستطيع أن نندح حبلاً كان من المفترض أن تتد ، ونحصل ودواً يكمن في روحينا ، وهاد حانت الفرصة الآن لكنى أستطيع أن أسرّ بعض مشاعرى إليك ، وأبيوح يقدر من إعجابي الشديد بك ، وببروك الأسرة ، وسيرتك العطرة ، ورغم مرور عشر سنوات على سفرك ، واختفائك الفيزيقى ، فائتني لازلت التمس روحك فى كل ما يدعوه إلى الرقة ، وينشد الطيبة ، ويفنى لهذا الطائر العذب فى هذه السماء القاسية.

التمس صفاتك هذه فى عالم ينهش الواحد فيه لحم الآخر ، بضراره ذئب ، حقاً التمس روحك التى ترفرف فى مناخ قاسٍ وصعب ، يتامر الفرد على تغريب زميله بصورة مفزعـة ، وبطريقة غير أدمية ، لكنى يجنى بعضـاً من الشهرة أو المال أو الحضور المزيف ، أقول لك هذا الكلام يا إنجى أنت بالذات ، لأنك استطعت أن تهجرى - مبكراً - أرضاً تبدو مضيئة رغم عتمتها ، إلى أرض أخرى يكتوى ساكنوها بقدر كبير من القسوة ، لأنك اقتنعت بعدلة الانتقام إلى هذه الأرض ، والدفاع عن حقوق الناس ، أقول لك هذا الكلام ، بل أشكو لك أنت التى قلت : " أستطيع أن أقرر دون فخر ، وأيضاً دون تواضع ، أن التمرد كان الصفة التى لازمت حياتى فيما بعد ". هذا التمرد الذى جعل فناناً كاملاً التلماسانى يصرخ : " ما هذه الشحنة القوية التى تكمن فى فتاة تنتمى إلى

البورجوازية؟ ، ولم يكن التلميسي الذي قدّر موهبتك وفتك هو الذي صرخ فحسب ، بل إن الأم بارتل ، في مدرسة "القلب المقدس" أسرت في آذن والدتك : "أبنتك هذه يركبها الشيطان ، إبني أحذر من أنها قد تصبيع عنصراً خطراً في المجتمع" .

وفعلًا أصبحت - يا إنجي - أنت الكائنات والفنانة الرقيقة والجميلة عنصراً خطيراً في المجتمع ، وهذا شئ مدهش يقف حائلاً بيئتي وبين أن أفهمك ، ولا أستطيع أن أفسر : كيف جمعت باقتدار ورقه بين أقانييمك الثلاثة : الفن والقضية الاجتماعية وقضايا المرأة؟ .

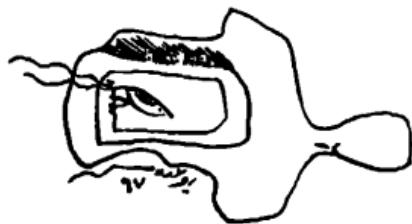
كيف دافعت عن هذه الأقانييم - أنت الرقيقة كعصفور - بشراسة قطة إذ كنت متدهشاً عندما واجهت مأمور السجن ، الذي طمع في لوحاتك ، وسال لعابه لاقتنائهما ، وقايسك : هو يسمع لك بالرسم ، وأنت تمنحيته بعض لوحاتك ، وعندما شعرت بعد اعتقالك - في يونيو ١٩٥٩ - أى منذ أربعين عاماً تماماً - أنك لابد أن تمارس روحك التنفس ، فيتاح الرسم ، إذ أن الفنان يموت عندما لا يمارس فنه ، وكانت قد اعتقدت أن الحبس ستطول ، وأن السجن للفنان ، فرصة عمر ليسجل أو يعبر عن الكثير في أعمقه ، هل تذكريين يا إنجي ، وكان مأمور السجن (أين هو الآن؟ وماذا يفعل؟) يمارس جبروته وسطوته المؤقتة الكاذبة ، فحاولت إقناعه بأن يسمع لك بالرسم ، بعد القبض عليك ، وكانت الجائزة التي حصلت عليها من وزارة الثقافة سنداً وتعزيزاً لكاننك ومكانك عند المأمور ، ورغم ذلك حاول أن يفهمك أن الرسم مت نوع طبقاً لتعليمات المباحث العامة وبالفطنة الخبرة ، وحنتهك السياسية العالمية - أنت الفنانة حينما قلت له "سأرسم لصالح السجن ، وسأقوم برسم اللوحات ، وأسلّمها للإدارة ، لبيعها لحساب السجن" ، وأظن أن فرحتك كانت غامرة حينما وافق المأمور على ذلك ، ولكنك عندما رأى رسومك - فيما بعد - قال: إنها كثيبة للغاية ، ولن يشتريها أحد !! وماذا يظن السجان؟ ، ماذا ننتظر من المأمور والأمر ، صاحب الصفات الجهمة ، وكيف يفكر هذا المتعدد الوحشية بالفنان ، الرقيق ، الصديق ، العذب ، الحق ، ماذا تظن السكين بالجسد المضرج في الدم ، وماذا يصنع الذئب بالحمل؟

الحقيقة يا إنجي إنه كان خائفاً ، فاللوحات تصور السجن المعتم ، عكس مكان ي يريد فهو يعتقد أنك سترسمين الطبيعة ، الطبيعة التي يتصورها هو ، ويتصورها خياله العاجز ، ولكنك تقنعيه باستمرارك في الرسم ، كانت فكرتك الذكية ، وهي أن تقوم الزميلات بشراء لوحاتك التي ترسميتها ، وحدث بالفعل

، ولشد ما كانت اللوحات رخيصة ، بالنسبة لزمننا هذا يا إنجي ، هل تتصورين أن اللوحة الآن تصل إلى عشرة آلاف جنيه ، والفنانين فتحوا مزادات وأسواقاً كبيرة للوحاتهم ، وقد رأيت سمساراً يحاول بكل الطرق أن يقنع صديقة فنانة لتدخل لوحاتها لهذه الأسواق والمزادات وكاد أن يفقد كرامته وهو يحاول إقناعها لاستخدام اسمها في السوق ، هل تصدقين ؟ يا إنجي ، أنت التي بيعت لوحاتك أسعars رخيصة ، أنت الفنانة الكبيرة ، وكان سعر اللوحة جنيهها أو جنيهين .

كان سيصبح للحكاية طعم آخر ، لو سمعتها منك ، بدلاً من هذه الأوراق والمذكرات والحوارات المدفونة في بطون الكتب ، وفي عدد من المطبوعات ، التي صدرت بعد سفرك الطويل ، ولم تستطع أن ترسلها لك للتصحيح ، تقول فقرة من أحد هذه الكتب : " في أحد الأيام جاء واحد من كبار ضباط مصلحة السجون للمرور على سجن النساء ، ورأى لوحات إنجي أفلطون " - كم أنا شفوف يا إنجي لرؤيا هذه اللوحات ، وكم ساكون سعيداً لو سمعتوك تتحدثين عن فنك - على أي حال كان سؤال الضابط صعباً ، ماذا يحدث عندما يسأل ضابط فناناً ، وكيف يستقيم الحوار بين نقاصين ؟ كيف يكون الحوار بين علامة استفهام غبية ، وإجابة ناصعة بيضاء ونبيلة ، بين السيف والريشة ؟ صديقتي الفنانة إنجي :

كم هو قاس أن أشكو ماوصلت إليه حالتنا ، وحال الفن والثقافة والمثقفين ، رغم الازدهار الشكلي ، ورغم حرية الكلام المجاني ، الذي يشبه الشرارة والتنمية ، وطق الحنك كما يقول الشوام ، ولا أريد أن أسترسل في هذه الشكوى ، والاحزان ، لكنني أريد أن أسألك سؤالاً : ما الذي خلب لي السجان حينما رأى لوحاتك ؟ وهو السجان الطاغي الذي لا يعرف الرقة ، وما الذي يعجب الطاغية في زقزقة العصافير ، وانكسار الأجنة ، ومراخ الفنان في الألوان ، ما الذي أعجبه فجعلك ترسمين في حوش السجن ؟ ، وأدى ذلك إلى فتح باب عنبر المعتقلات طوال الوقت منذ الصباح حتى التماء ، ولم يقف إعجاب السجان بلوحاتك عند السماح لك بالخروج إلى حوش السجن - فحسب - بل امتد الإعجاب إلىأخذ ما يعجبه من اللوحات ، وكان معنى ذلك حرمانك من بعض أهم لوحاتك ، وأعرف الأزمة التي أوقعك فيها هذا السجان ، فإذا امتنعت عن إعطائه ما يريد ، أدخلك العنبر وأغلق الباب ، هل تذكرين هضف الزميلات عليك ، للتنازل ، وعندما حدث لها التنازل من أجل الزميلات : ثريا أدهم ، وفاطمة ذكي ، وجنيفيف سيداروس ، وغيرهن ، ففتح باب العنبر وسمح لك



بالرسم فى عنبر الفسيل ، والذى كان أشبه بورشة عالية ، يمكن عند الصعود فوقها لرؤية المراكب السابحة فى النيل خارج السجن ، لتبدو الأجزاء العلوية من الأشرعة وفوقها الرجال ..

الحكاية - طبعاً - طويلة يائجى ، وتملأ بطون الكتب ، حكاية الفنان والسجن ، والعصفور والصياد ، والذئب والحمل ، والكاتب والوزير ، واللوحة التى سرقها الطاغية ، وقلب الشاعر الذى مزقه سيف الحاكم ، والراوى الذى أدى كلماته إلى قطع لسانه ، وتعليقه على بوابات المدينة عبرة وعظة لمن يعتبر ويتعظ وحكايتك أنت يائجى أيتها المسوسة كما قالت الأم بارتلو بمدرسة القلب المقدس ، أنت المنقوله من حال إلى حال ، من هموم البورجوازية الأقلة ، إلى رحابة الكادحين وأشواقهم وأمالهم ، والانتماء إلى قضيائهم ، وهذا الانتماء ليس من باب العطف ، بل من باب أن هؤلاء الكادحين ، والعامنة هم الحق والحقيقة ، وهم صانعوا الحياة فى كل عصر من العصور ، أصارحك يائجى ، أنتى عندما كنت - فى مطلع شبابك - أجد أحد البورجوازيين ، منخرطاً فى صفوف النضال الوطنى الديمقراطى ، الاجتماعى ، استربت من هذا الانخراط ، وأقول لنفسى ، إنهم يريدون سحب شرف النضال ، ونسبته إليهم . ثم يستكثرون علينا - نحن الفقراء - حتى الدفاع عن قضيائنا ، ولا يتذمرون لنا حتى ذلك الاستمتاع القليل بالتفاني فى التصدى للقضىان التى فرضت علينا ، كان ذلك يائجى مبكراً ، والحقيقة أنك أنت الوحيدة والأولى التى كسرت هذا الوهم ، وأصبحت من القلائل المعنين بالنسبة لى.

كم أود لو أراك وأسمعك وأجلس تحت شجرتك الوارفة.

ندوة

"إدوارد سعيد"

بين الشرق والغرب

رئا أبو الذهب

العميقة ، وراء الحملة الهجومية التي يتعرض لها سعيد . مع إشارته إلى أهم كتبه ، ومنها " بدايات " عام ١٩٧٥ ، و " القضية الفلسطينية " عام ١٩٧٩ ، و " مذكرات خارج الماضي " عام ١٩٩٩ .

أما المفكر الفلسطيني عبد القادر ياسين ، فقد مُجدد بطاقة شخصية عن سعيد ، وقادمة بأهم كتابه ، البالغ عددها اثنين وعشرين كتاباً . فضلاً عن ولادة سعيد في القدس الغربية ، في ١١/١/١٩٢٥ ، وتلقيه تعليمه الابتدائي فيها ، قبل أن ينتقل مع أسرته إلى مصر ، تحت ضغط الحرب التي اندلعت في فلسطين ، مع صدور قرار التقسيم عن الأمم المتحدة (١١/٢٩) ١٩٤٧ . وفي مصر أكمل مفكراً تعليمه الإعدادي ،

أقامت " الورشة الابداعية " في حزب التجمع فرع شرق القاهرة ، ندوة ثقافية عن إدوارد سعيد حضرها نخبة من صفوة المفكرين ، والكتاب ، وأدارها الدكتور فتحي أبو العينين ، الذي بدأ كلمته بنبذة عن المفكر سعيد ، وأشار إلى أن هدف التضامن مع سعيد ، هو الرد على الحملة الصهيونية الشرسة التي يتعرض لها المفكر الموسوعي الفلسطيني ، بعد أن نشرت إحدى المجالس الأمريكية ، مقالاً لباحث يهودي مبتدئ ، يعيش في القدس ، عشية نشر مذكرات سعيد ، أما الهدف من المقال فكان التشكيك في لجوء سعيد من القدس .

أوضح الدكتور أبو العينين أن الندوة تهدف إلى تعريف الدوافع

هو من يدافع عن الحرية ، والتحرر .
وانتقلت د. أمينة رشيد إلى
مفهوم البحث عن الحقيقة ، عند
سعيد ، فقالت إنه " اختلف ، وأصبح
 شيئاً صعباً ، لأننا نعيش في عالم
تحكمها بنية قوة وهيمنة ، وأول شئ
نفعله ، تفكيك بنية الهيمنة ، مع أن
سعيد يرفض المنهج التفكيكي .

فالبحث عن الحقيقة أصبح صعباً
لأننا نهتم كثيراً بالحكومات
الشعبوية ، وضفتها . والضفوط
عند سعيد ، أربعة أنواع :
(١) مفهوم خطر التخصص .
(٢) أهمية الخبر في العالم
الحديث .
(٣) خطر الحكومات والمولين ،
الذين يهيمنون على البحث
الأكاديمي والحياة الأدبية .
(٤) الاحتراف المهني ، الذي يدعو
إلى الانحصار في قالب المهنة ، وهو
تحديد للمثقف .

في رأى سعيد ، إن الخروج من هذا
ال قالب يكون بالهواية وحسب .
المفهم الثالث عند سعيد ،
الهامشي أو المنفي ، وقد رأى
مفكراً في المنفي ميزات عدة ،
أهمها أن المنفي يعطي الإنسان حرية
أكثر ، فالغربة تعطى المنفي قدرأً من
الغرابة والخصوصية .
أما الكاتب أحمد بهاء الدين

وقد سلط من تعليمه الثانوي ، الذي
أكمله في الولايات المتحدة ، التي
انتقل إليها في سنة ١٩٥١ . وحصل
على الدكتوراه ، سنة ١٩٦٤ ، وغدا
أستاذ كرسى الأدب المقارن في
جامعة كولومبيا ، في نيويورك ،
منذئذ حتى اليوم .
ثم تحدثت د. أمينة رشيد ، عن
مفهوم المثقف في كتابات سعيد ،
من خلال مجموعة مقالات في
قراءات نظمها راديو BBC
ذلت : إن أول مناقشة نجدها في
عرضه لوفيقين متناقضين ، موقف
الفيلسوف الإيطالي جرامشي ، الذي
يتوسيع مفهوم المثقف ، حتى يشمل
كل منظم ، ومنظر ، مثقف .

أما الموقف الثاني ، هو موقف
جولييان بندر ، مؤلف كتاب " خيانة
المثقفين " ، إذ هُبِّق مفهوم المثقف ،
واتهم المثقف بالخيانة ، بمجرد
اعتناق لأفكار مجردة .

اعتني سعيد أفكار الفيلسوف
Gramsci ، ومفهومه ، فالمثقف ، من
وجهة نظر سعيد ، من يتولى الدفاع
عن الفقراء والمعدمين ، والمهشين ،
والذين بلا صوت ، فالمثقف بالنسبة
له صاحب التوقع في قضايا المجتمع
، الذي له صوت ، وقضايا مهمة ،
يدافع عنها ، فضلاً عن بحثه عن
الحقيقة ، والانتهاء بفكرة أن المثقف

غزة ، صيف ١٩٩٤ ، توقع سعيد بأن تكون فاسدة ومعادية للديمقراطية ، ومتسلطة . واستطاع لمس مؤشرات انحرافها ، من تشعب أجهزة أنها ، والدور القمعي الذي لعبته المنظمة ضد الشعب ، في وقت مبكر . لكن سعيد لا يبرئ المثقف الفلسطيني . بل يحمله مسؤولية الترويج للسلام الأمريكي ، أى أن المثقفين باعوا القضية " بالرخيص ".

يرى شعبان أن سعيد كان في كتابه زرقاء اليمامة ، حيث اتسم ببعد البصيرة ، أما كتابه فوثيقة تعبر عن أهمية دور المثقف ، الذي كتبه سعيد أثناء مرضه ، كشهادة على العصر .

تبعد شعبان يوسف ، فعرض قراءة لبعض المفكرين العرب لكتاب سعيد المهم " الاستشراق " ، من أمثال هادى العلوى (العراق) ، صادق جلال العظم (سوريا) ، مهدى عامل (لبنان) . حيث رأى العلوى بأن مدرسة الاستشراق نشأت ، منذ فترة بعيدة ، وأن أهم ما استقره جملة د. طه حسين :

" إن الحضارة العربية هي غربية لشرقية " . مما جعل العلوى يعتبر هذه الجملة محاباة للغرب ، على حساب الشرق . يصف العلوى سعيد بأنه عميل شرقى في الغرب ، ويأخذ

شعبان ، فقد قدم عرضاً لكتاب سعيد " غزة - أريحا سلام أمريكي " باعتباره الأكثر تعبيراً عن موقف سعيد السياسي الراهن . وببدأ شعبان حدثه بوصف سعيد بالمتطرف الكبير الرافق ، الذي يتميز بالحس ، بعيداً عن الفوغائية . ويحتوى الكتاب على قدر كبير من العفوية والشفافية ، وتتميز لغته بالشجن ، والحزن ، حتى غدا الكتاب شديد العنودية ، والنقاء .

في هذا الكتاب استطاع سعيد أن يجسد شخصية المثقف ، الذي أمسك بالخيوط الجوهرية للقضية الفلسطينية .

في مقدمة كتابه رد سعيد على بعض منتقديه بأن فكرته المحورية تتقول إن " اتفاق أوسلو " لا يمثل سوى محطة من محطات الاستسلام العربي فقد حصلت إسرائيل في هذا الاتفاق على الاعتراف بها ، والسيادة ، والهرولة ، مقابل التنازل لقاء فتات موائدها . إلى ذلك ، يحمل سعيد قيادة منظمة التحرير الفلسطينية مسؤولية إهار حقوق الشعب الفلسطيني ، خاصة أثناء الانتفاضة ، ومعها تضحيات الشعب الفلسطيني ، واعتقال حركات الكفاح المسلح .

حين قامت سلطة الحكم الذاتي في

مستشاراً لمنظمة التحرير ، التي
يعد مستشاروها بالثبات !

اختلف الباورى مع سعيد فى
موقفه السياسي من عملية السلام
ولدعوه التحاور مع المؤسسات
الثقافية فى إسرائيل ولترحيبه
بطارقة " المؤرخون الجدد" فى
إسرائىل .

وإن شدد الباورى على ضرورة
التضامن مع سعيد ، بوصفه كاتباً
ومفكراً عبقرياً ، إلى جانب أنه رمز
لكل اللاجئين .

أما طلعت رضوان ، فتحدث حول
التعريف العلمى للاستشراق ؟
ومدى ارتباطه بالعنصرية . وأعلن
رضوان أنه مع موقف سعيد
الراديكالى من فساد سلطة الحكم
الذاتى ، وإن اختلف معه فى موقفه
من مطالبته بقيام دولتين ، الأولى
فلسطينية والأخرى يهودية ، وأنهى
رضوان حديثه بأنه مع تحرير
فلسطين .

العلوى عليه احتفاء الشديد
بالاستشراق " ماستريون " .

أنهى شعبان يوسف عرضه
باشكالية كارل ماركس عند سعيد
مؤكداً بأن كتابته عن كارل ماركس
مشبوبة بالعاطفة أما العظم ، فقد
أكمل باقى أفكار سعيد عن
الاستشراق بأنه يريد أن يعطى
الأمريكين والأوربيين النصيحة
بخصورة الانتباه عند معاملة الشرق
وأتهم العظم سعيد بأنه مثالى غير
واقعى .

بعد ذلك تم فتح باب المساهمات
والدخالات من الحاضرين ، فرأى د.
سيد اليجراوى أن إنجاز سعيد
يصب فى العلمانية الديمقراطية ،
وهو وطني ، بكل ما يستطيع ، مع
أنه يعيش فى ظل المؤسسات
الأمريكية .

وصحح عبد العال الباورى بأن
سعيد لم يكن مستشاراً لعرفات ، فى
الفترة من ١٩٧٠ - ١٩٨٤ ، بل

شعر

شاب من "الجهير" يتندم

غسان زقطان

ينبغي أن أغادر هذى المدينة
سوف ألقى شرائدها للذئاب
وحكمتها للتراب
وأخرج فى الليل..
مثلما جئتها ،
قبل أن يلمع الشيب فى مفرقى
حين حراً ومرتبكا مثل ثبت غريب
توقفت فى بابها ،

كان خطوى أشد
وصوتى أعلى
وصعمتى أقل.

لقد أتعبتنى أقاويلها
أهلها الفاسدون
ونسوتها الطائشات
ترنحها فى المساء وأوهامها
تراثات الشيوخ وتوبة شذاذها ..

لا شمس لى فى المكان
ولا ظل
لا حانة تبعج الروح
أو موعدا فى مرامي الكلام!
ينبغي أن أغادرها خلسة
دون حزن على قلبها المز ..

لا شأن لى باحتفال الديوك
ولا مقعدا فى الحديقة
لا رغبة فى الجلوس ..

اشترى وحلتى الطير
لا خوف لى
لا جدار
ولا خيل!



يبينما يقلبون النهار على ليله
مثلما عادة يفعلون

أكون على حافة السهل
في أول السرو
خلف
التلال...

«الجهير» طبقة في المجتمع الكثعاني أقل
من احرار وأكثر من عبيد ، يعيشون على
أسطح البيوت ويأتون ، غالباً ، من خارج
النسيج الاجتماعي.

ينبغى أن أغادرها
كى.. أزيل الغبار الذى حطَّ بعدي على
السرور .

.. وفيما يعود الرعامة من البتر
والحكماء البليدون من حفرة فى
الظلال
ويفيما يعود الدعاة من الليل ..
حيث الشبابيك تصرخ فى الرمل

قبل أن يهربوا ، كلهم ، نحو أحلامهم
حيث ينفك خيط القوایات
بين الحرام وبين الحلال

اجتماع

ايها بذكرورى

بستراتهم السوداء والزرقاء الداكنة كانوا يتراصون إلى جوار بعضهم ، إما فوق المنصة - وهذا يحدث عادة - وإما يملأون القاعة ويحتلوا عادة الصنوف الثلاثة الأمامية ، لابد أن يكون اللون الأبيض قد زحف على أجزاء كثيرة من فروة الرأس السوداء ، أغلبهم يملكون شوارب والقليل منهم لا يدخلن ، كما هي العادة حيث متاخرًا ، جلس في الصف الأخير - ليس لأنى حيث متاخرًا ولكن هذا ما يحدث دائمًا - كان المتحدث منهمكاً في خطاب حار موجه لحاضرين ، يبدو أنه كان متربصاً بشيء وقد أمسكه فانطلق متھماً متوجهًا ، الرذاذ يتطاير من فمه فيصطدم بمجموعة من الزهور البلاستيكية باهتة الألوان تقف على المنضدة أمامه.

لم أكن أعي شيئاً مما يقول ، الجو حار وخانق ، أزيز مروحة السقف يزيد من توترى ولا يبدى الدخان الجاش على المكان.

انشقت بفار وحيد يجري مذعوراً في محيط الصنوف الأولى أفرزته الضجة والزحام ، تارة يختبئ أسفل المقعد وتارة يتحرك ثم يقف يت sham الأرض ، ثم يعود إلى مكانه وهو يفعل كل ذلك بسرعة شديدة فلا يلحظ أحد ، خمنت لو أن الفار اصطدم بقدم السيدة البدينة فقد تحدث كارثة.

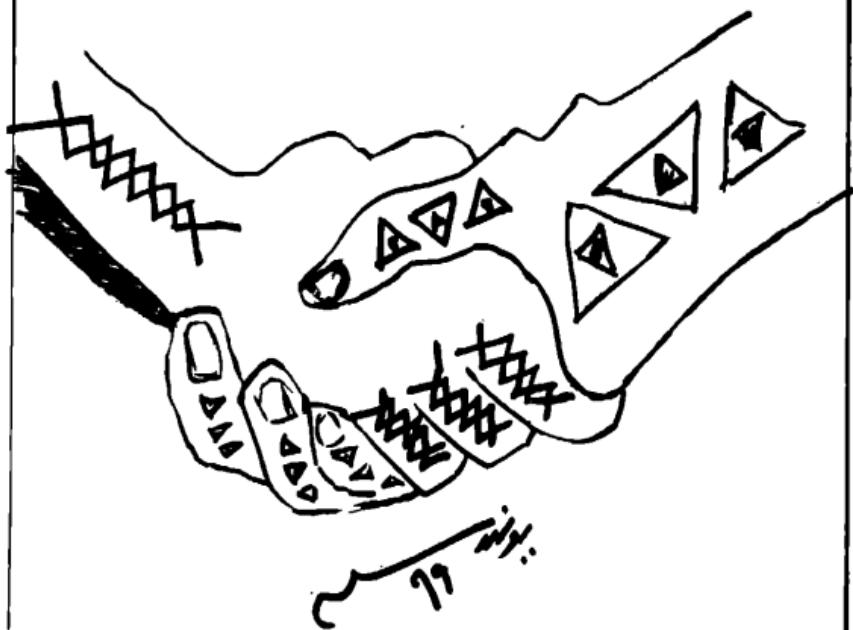
كانت البدينة هي الوحيدة في وسط هذا الجمع من الألوان الداكنة في الأمام ، ترتدي « جاكت أخضر فاتح » فبدت كبقعة ملونة وضخمة في وسط رقام داكن ، هي الوحيدة أيضاً التي كانت تقاوم زحف اللون الأبيض على رأسها مستخدمة اللون البنى الفاتح فبدا لون رأسها « كرنفال » من الألوان . ساعد على ذلك أن أجزاءً من فروة الرأس كانت فارغة . كان الفار يبحث عن مخبأ.

متخابياً تخيلت الفار يختبئ في أماكن حساسة ، تخيلت يصعد على لحمها المترهل ، يختبئ في مكان آمن ، لو أنه نجح في الوصول إليه ، لأنعتقد أن أحداً سيبحبث عنه فيه ، تركت تخيلاتي تسحبني ...

- الفار الآن يزحف صاعداً ببطء ، يبحث عن مدخل آمن ، يرفع طرف "الكيلوت" بحذر ، يدلُّ من أسفل «الاستك» الجانبي الفار الآن يزيح الشعيرات السوداء ، يتمهل قليلاً حتى تعتاد عيناه الظلام يهبط إلى أسفل ، تزكيه رائحة نفاذة ، يقرر الخروج ، لا يعرف «الاستك» كلها محكمة ، الفار الآن محاصر تماماً . تتمملل في جلستها ، تحكم بإغلاق فخذيها ، الرائحة تزداد نفاذًا ، المساحة المتاحة للحركة تنعدم.

- الفار يختنق ، الفار يختنق ، الفار يختنق .

أفقت على صوت جاري وهو يلکزنی : وطى صوتك ... !
لمحت أحد العمال يمسك بفار منغير من ذيله ويلقى به خارج القاعة والرجل على المنصة مازال متوجهاً والبدينة مازالت هادئة تماماً ...



فارس على جواد من طين

محمد رفاعي

تواجه ، وحدك عصر «مارس» ، ترى جدتك وراء البيت تحت تكعيبة العنبر ، تحرس «التخضيرة» وتطرز سروالاً لوحيدها بجانبها حفيدها يحبون ، تمرق على مقربة منها دون أن تلمحك وتخطو مهراً على الجسر ، تسير في ظل التخييل ، وتعبر مجرى الماء ، فتواجه الفلاء .. وتلمع والدك على بعد ، في نهاية الدامود ، وحيدا .. يجلس تحت ظل شجرة ، بجوار ساقية قديمة .. تلمع دخانا .. وتستحضر ذاكرتك المتعبة .. رائحة أبخرة الشاي في العصرية ، أعرفك جيدا .. يسألك عابك في ذات اللحظة وتشتهي كسرة خبز مع قطعة جبن قديم وبصلة خضراء ..

.. وتنتمل والدك لحظة ، وهو ينفع النار وابتسمة عريضة على وجه حمصته الشمس تواجهك .. حين يرى الكتاب والكراسة في يدك ويجلس بجوارك ، سانداً ظهرك إلى جذع شجرة ، وتقرب في الكتاب الموضوع على قدميك الممدودتين على الأرض .. يكون -والدك- قد صب الشاي في كوبين ويجلس في مواجهتك ويتأملك برهة .. وبعد لحظة صمت يقول : «جريت الماروق» ، وأنا ابن عشرة .. كنت أسيء مع العشاء وأعدى النهر للبر الشرقي .. هناك أسمع آذان الفجر من أفواه المتصرين قاطني الصحراء ، وأحمل الناقة من منجم في بطن الجبل .. عرفت العفاريت وبنات الجن وتصادقنا وغنينا معا .. حين كان الغناء الصافي مبابحا .. وحاربت في جبال اليمن وشاركت موالي السد » .. وتنحنى أنت الكتاب جانبا ، وتحملق في وجه والدك وكأنك تعرفه لأول مرة وتقول له : « ليه ما تفنيش دلوقتي يابا) ..



فى أيام كثيرة ، كنت تفلت من قبضة المدرسة .. تتركنا نسير إلى وسائل لهونا ، وتهرون لتحمل لوالدك الغداء وتضمه فى ظل التخييل وسط الغيط وتسير وراءه فى مشاويير وسط القلاقل ، وتقرب منه ، هو قابضاً على المحراث البلدى .. كنت تطرب لصوت الصادع .
كان والدك يحرس مدامود القمح والشعير وغيطان العدس والفول من هجوم العصافير واليمام .

كما تشتهى ، يحمض لك «سلاطة» ، يفركها بين كفيه الخشنتين وينفخها ، فتظهر حبات القمح ، ذهبية ، شهية ، يقدمها لك فترميها داخل قمك .. وكان قد عاد طفلا ، تخلت عنه انكسارات وسنوات شقائه .. كما يحلو لك أن تقول .
.. وتحضر له ، قطعة طين وصلصال وتخلطهما بروث جاف وتقول له :
اصنع لي جوايداً كما وعدت .. كان فى كل مرة يصنع لك جوايداً وجملأً وعربة كارو .. ويصنع لك كما تري فارساً . كان هذا الفارس يتشقق بفعل الشمس والريح .. ويتهشم .

.. فى كل مرة ، يشمر والدك عن ساعدين قويتين .. وفى دأب وإصرار يكىء فى تشكيل مادته . ولا يبالى بتهمش الفارس فى كل مرة .

تَعْوِيْض

أحمد الشريـف

إلى أخي عمر، الأمل الذي أرجوه

تمسك كلباً صغيراً مربوطاً من رقبته
بحبل ، يكاد يموت ، يتثبت ببرجله
الخلفيتين بالأسفلت ، فيضربه
الأطفال بالحجارة ، يثمن ويتألم .
ينتفض غيث ويصرخ جارياً نحوهم
لاعنـاً أباءـهم وأمهـاتـهم ، يتـرـكـونـ
الـكـلـبـ وـيـفـرـونـ مـنـ أـمـامـهـ ، يـحـلـ
الـكـلـبـ كـطـفـلـ رـضـيعـ بـيـنـ يـدـيهـ وـيـسـيرـ
إـلـىـ أـقـرـبـ عـيـادـةـ بـبـيـطـرـيـةـ .
وـمـنـهـ خـرـجـ وـهـبـطـ سـلـالـمـ الدـورـ
الـأـرـضـ يـتـؤـدـةـ ، كـسـرـ يـمـيـنـهـ وـعـلـىـ بـعـدـ
ثـلـاثـمـائـةـ خـطـوـةـ دـلـفـ إـلـىـ صـيـدـلـيـةـ
الـفـنـارـ ، وـاشـتـرـىـ عـلـيـهـ لـبـنـ كـبـيرـةـ
وـبـزاـزـ . أـصـبـعـ الـكـلـبـ الصـفـيـرـ عـضـواـ
جـديـداـ فـيـ العـائـلـةـ .
فـيـ الـبـيـتـ ، طـهـرـ بـرـفـقـ جـرـحـ
الـكـلـبـ بـالـسـيـرـتـوـ الـأـبـيـضـ وـحـرـصـ

منـزـلـ رقمـ ١٢ـ
الـمـسـاحـةـ : أـلـفـ مـعـ الـبـحـرـ .
صـاحـبـ الـعـقـارـ : أـعـزـبـ وـيـعـولـ .
الـاسـمـ المـتـداولـ : غـيـثـ الـكـلـبـ .
الـبـدـلـةـ الرـمـاديـ ، الـبـيـرـيـهـ
الـرـمـاديـ ، النـظـارـةـ السـوـيدـاءـ ، الـجـلـسـةـ
الـمـعـتـادـةـ فـيـ مـقـهىـ جـابـرـ ، لـعـانـاتـهـ
الـمـسـتـمـرـةـ عـلـىـ الـبـشـرـ ، تـصـرـيـحـاتـهـ
الـتـىـ تـزـعـجـ أـهـلـهـ : " سـاـكـتـبـ كـلـ
مـأـمـلـكـ لـكـلـبـ وـقـطـلـيـ وـلـجـمـعـيـاتـ
الـرـفـقـ بـالـحـيـوانـ "... حـتـىـ هـدـومـهـ
وـنـظـارـتـهـ .
سـعـيدـ بـائـعـ الـجـرـانـدـ يـدـ يـدهـ
بـالـجـرـانـدـ الصـبـاحـيـةـ .. غـيـثـ يـرـمـيـ
نـظـرةـ سـرـيـعـةـ عـلـىـ الصـفـحةـ الـأـلـىـ
بـاـشـمـئـازـ .. فـجـأـةـ .. يـرـكـزـ عـيـنـيـهـ
عـلـىـ مـجـمـوعـةـ أـطـفـالـ فـيـ الشـارـعـ

على إبقاء بعض قطرات منه ، ثم
دهنه باليكروكروم ، كان الكلب
يرتعد ارتعادات خفيفة ، كلما
لامست قطعة القطن لحمه ، ثم كتم
الجرح بالسلفا ، ثم بقطنة أخرى
وقطعة قماش نظيفة أكمل مهمته .

في جولاتِ اليومية هو وكلابه
في الشارع الرئيسي ، يمر على
الجزار ويشترى صفيحتين من اللحم
والعظم للكلاب والقطط . هذا
الصباح لم يقدر ، هطول الأمطار
المستمر ليلة أمس حال دون وصوله
إلى الجزار ، فاختار طريقاً بين
المقابر .

بغية ... توقف أمام قبر رجل
اشتهر هو وعائلته بالبخل الشديد ،
استوقفته عبارة مكتوبة على
الضريح ، كتبها ابن المتوفى على
ما يبدوا : إلى جنة الخلد يا أبناه .
أعاد قراءة العبارة فيما عيناه
تتجولان حواليه ما أن ثبتتا حتى
تحركت ذراعه والتقطت قطعة من
الطوب الأحمر وكتب تحت كتابه
الابن . برقية صغيرة . والدك لم
 يصلنا حتى الآن ، ابحث عنه في
مكان آخر .

في شارع الغرفة التجارية ،
جلس في مطعم صغير يتناول طعام
العشاء بين لقمة وأخرى يتأمل
الليل الكثيف المتد من نافذة المطعم
حتى البحر ، يتأمله بشroud ، ففي

هذا التوقيت تقفز إلى ذاكرته
حكايتها مع أول كلب أحبه . كان ذلك
منذ ما يزيد على أربعين عاماً ، كان
هو والكلب لا يفترقان ، نفر أبوه من
الكلب ، ضربه وأمره بطرده بعيداً
فلم يرضخ ، صفعه على وجهه ، مرة
واثنتين وثلاثة بلا جدوى . أخيراً
وكحل نهائى جرده من ملابسه وجئ
بالكلب الصغير أيامه : هشم رأسه
بالحجر الكبير هيا ، إنه كلب أسود
يجلب النحس ويطرد الملائكة من
البيت هيا وإلا أحقرتك .

انفجر الطفل : لا يا أبي
لأستطيع .. وبكي بحرقة واضعاً
وجهه بين كفيه الصغيرتين ، فما كان
من أبيه سوى أن قام بالمهمة وحتى
الآن لا يزال يسمع حشرجة الكلب
الصغير .

كنت جالساً على مقهى جابر
أراقب غيث وأشعر في أعماقي أنه
أبى الذي أبحث عنه ويجب أن أنساه
، قطعت على استرسالي خناقة
صاخبة واستحال المكان إلى ساحة
قتال الجميع يشتمون الجميع
ويضرب بعضهم بعضًا لأسباب ليس
لها أسباب عند غيث : ياولاد السفلة
ياأوغاد أنا عندي الكلب والقطة
والعرسة بيأكلوا في طبق واحد
وأنتو مش عارفين تعيشوا مع بعض
فى شوارع الهانوفيل الهدئة

المسيرة بالأشجار الظلالية والآضواء
من على أسوار الفيلات التقيت
صديقي الصغير محمد ، كان يجري
وفي يده بعض الحجارة ملحاً بها
كلباً يحاول أن يهرب من تعذيبه .
ـ ليه بتعمل كده؟

ـ أصل أنا بموت في الآنى .
قلت له إن هذا خطأ وأن هناك
رجلًا لو رأه يفعل ذلك لقتله ، خاف
وافتتنع ثم بدأ يحكى لي حكايات كل
ليلة ، مرة عن معاركه في المدرسة
ومرة مع اخته ومرات مع مرشه
اللعين وعن معايرة الأطفال له من
أنه ضعيف ، لذا فهو يضرهم جميعاً
. بعد أن انتهى من حكاياته شرع في

الغناء لـ BRIAN ADAMS

Have You Ever really loved a)
Woman)

يغنى بسرعة، تتدافع الكلمات
التي لا يعرف أغلب معناها بلا
وقفات وبلا شحنة كهرومغناطيسية
تعوّقها لأعرف لماذا بعد انتهاء
تذكرت المرأة التي أحببتها في هذا
العالم ، لأعرف لماذا أحببتها ، ولماذا
أتّبعت إلى هنا فقد كنت هناك أجلس

عند البحيرة المقدسة ولاذهب أبعد
من ذلك أما هي فكانت تسبح في
البحر الكبير ولا تكتفى بذلك ،
أحلامى صغيرة كانت ولا زالت ،
أحلامها لا أعرف مداها ، يبدو أنه
الحب من أول نظرة كما يقولون أو
يبدو أنه الظما الوجданى الذى
اكتشفناه أنا وهى فى أعماقنا أو
يبدو أن عوامل التعرية قربت البحر
من البحيرة . أو يبدو أنه ...

وسط الضباب الأبيض الكثيف
كان غيث وكلابه يسرون جنباً إلى
جنوب وهم يعطون ظهورهم للدنيا .
قررت أخيراً أن أتكلم معه ، فتوجهت
إلى بيته .. الباب الرئيسي مفتوح ..
والمر الطويل ليس فيه أحد .
اقتربيت من الصالة التى يجلس فيها
.. كان ثمة موسيقى تنباعث من مكان
ما فى البيت .. شهقت وتسمّرت فى
مكانى .. غيث مدد على ظهره ..
عيناه شاختان إلى بعيد فى ثبات
.. أبعد من المكان والبحر والمدى ..
ناديت لم يرد .. الكلاب ت้อม حوله
تحاول جذبه مرة .. ومرة تعوص .

أول الباسطة

حمدى عبد العزيز

شعْبٌ منْ غُرْلَانْ ، خرج
 منْ بُوسَهُ وَاحِدَهُ .. فَأُولَى باسْطَةِ السَّلْمَ
 وَأَنَا الْوَطَنُ الَّذِي سَابَ مُوَاطِنِيَّتَهُ
 بِتَنْقِيلٍ فِي سَمَاءِهِ
 بِسَبِيلٍ صَدِيرِيِّ
 مَدَاخِلَ وَاسِعَهُ لِلْغُرْلَانْ
 وَبِانْزِلَ مِيهَهُ مِنْ صَبَّعِ الْمَاقِبَلَهِ
 الَّذِي رَجَفْتَنِي عَلَيْهَا الْبَنْتَ،
 رَبِكْتَنِي بِهَا الْبَهْجَهُ الْحَرَوَهُ
 وَفَرَحَهُ الْبُوسَهُ الْوَحِيدِهِ
 فَأُولَى باسْطَهُ

مساكن
تننزل سلالها في
لا الولد اللي بيبيوس المجالات القديمه
هوه أنا
ولا هيء دى
البنت اللي رفعت سمعاناتها
للفوق كناف الشمس ، وطالتنى

يقع سمواتها الطربة

استخارت شهدتها بيأ،
وستقطت قمرین على هدومني
وسيغ غيامات بسمواتهم
رطبا على قوزتي .. بالنار الحبيب
وبيرها الدافى
اللى طير منشدىنى

فـ غربة النبات

بنات بتصطادنى
لشروعها المستخبيلى
فـ براح واعر
باروح النار بجناحاتى العفية
روح .. بتختطفنى
لخشيش جنات عدن
حلمات بتقصىنى
صريح لصربيح
فـ ابخر شمس أطرافى الغشيم
وربع
بتختارنى
لتراها المرمى
نوبة شتا وزعابيب

طُرقات بتطلع بيأ
لصهدتها الجرم
وروحي مهندمه نفسى لبنياتها
المناسبين ليا
كياشى
بيدخل هدمة المانيب
ويتلاشى ..

كشاف "أدب ونقد"

عام ١٩٩٩

(الاعداد من ١٦١ - ١٧٢)



إعداد:

مصطفى عباده

- إبراهيم أصلان : جاك حسون .. و «خلوة الغلبان»
سبتمبر
- إبراهيم فرغلي : المستشار الثقافي الفرنسي ، من حق الجميع مناقشة حملة
تابليون حوار ، مارس.
- جين تونك ، قصة ، سبتمبر
- أحمد أبو خنيجر : ثلاثة نصوص قصبة ، سبتمبر.
- أحمد الشملان : غربة الحادثة ، نقد ديسمبر
- أحمد خالد: قصيدةتان ، شعر ، أكتوبر.
- أحمد رجب شلتوت : قصستان ، قصة ، أبريل.
- أحمد زرزور : ثلاثة قصائد ، شعر ، أبريل.
- أحمد سعيد: تحولات جسد ، قصة ، يناير.
- أحمد سيد حسن: حمام لا يخوض سباقاً ، المصوراتى ، فبراير.
- أحمد عبد القوى زيدان : محمود أمين العالم .. ونقد العقل العربى ، مداخلات ،
يوليو.
- أحمد عز العرب : تحية .. بنت البلد، جر شكل ، نوفمبر.
- أحمد يوسف: «السينما الإبرازيلية الشرق والغرب وسياسات التمثيل»
تأليف: ايللاشوهاط، ترجمة: سينما، ديسمبر
- د. أحمد هببي: العقل العربي .. نهنية كن فيكون، بقادر النهضة ، أبريل.
- إدريس بوذيبة : رصيف الأزهار لا يجيب ، نقد ، مارس.
- إدوار الخراط: مسالك أحبة خيري ، نقد ، مايو.
- نسمة الزيني : أغباد الموتى ، شعر ، أبريل.
- نسمة نجيب: سيقى إلى الذبح ، قصة ، يناير.
- أشرف إبراهيم: روستان ووردة واحدة ، فن تشكيلى ، فبراير.
- حوار مع عز الدين نجيب .. الواحة مسرح «أطلال نفسى حوار ، نوفمبر.
- أشرف السركى : عبد الوهاب أحمس الموسيقى المصرية، موسيقى ، أغسطس.
- د. أشرف الصباغ : القنبلة بين المال والمواطنة، قصة الزوجين «روزنبرج»

- فصل من مذكرات الجنرال سودوبلاطوف، ترجمة ، ينابير.
- التلقيليون وما بعد الحاديين في روسيا : دراسة -ترجمة ، أغسطس.
- الفن التشكيلي المصري في السنتين .. الاتجاهات والأفاق . تأليف : بوجданوف، ترجمة ، أكتوبر.
- الواقعية والقومية في فن السجيني، فن تشكيلي ، تأليف : بوجدانوف، ترجمة ، ديسمبر
- البهاء حسين: على أدهم .. الناقد والمذهب ، رسالة ماجستير ، مارس.
- السماع عبد الله : أربع قصائد ، شعر ، يونيو.
- السيد رشاد : باكاذيب سوداء كثيرة.. رهان وحضور ، نقد ، أكتوبر.
- السيد عبد القادر شاكر: قصائد ، شعر ، أكتوبر.
- العفيف الأخضر : المقاربة العلمية للظاهرة الدينية ، دراسة ، أكتوبر.
- أمجد ريان : «رحلة القشاش» أغنية للفقراء ، نقد ، أغسطس.
- أمل رمسيس : مهرجان القاهرة السينمائي الـ ٢٢ ، الصعب في زمن الحرب ، سينما ، فبراير
- قيام وسقوط دولة عادل إمام ، سينما ، مايو
- شكسبير عاشقاً ، سينما ، يونيو.
- د. أنور إبراهيم : بوشكين مترجماً إلى العربية، دراسة يوليو.
- أنطوان شلحت : الانتفاضة وثقافة الآخر ، (١) ، دراسة ، مايو.
- الانتفاضة وثقافة الآخر (٢) ، دراسة ، يونيو.
- العنصرية في أدب الأطفال العربي (١) دراسة، سبتمبر.
- العنصرية في أدب الأطفال العربي (٢) ، دراسة ، نوفمبر.
- أيمن بكر : أهبطوا مصر.. بين النمطية ، والتجاوز ، نقد ، أغسطس.
- أيمن حامد : «كركلا» ابن بعلبك .. المجد الضائع ، مسرح ، فبراير.
- أيمن عبد الرسول : نقد سلطة الزمن ، دراسة ، أبريل.
- نقد الإسلام الموضوع ، دراسة أغسطس.
- أيمن فايد: رفاعة الطهطاوى ، الارهاصات الأولى للفكر العلمانى المصرى (١) ، دفاتر النهضة ، فبراير.
- الارهاصات العلمانية في فكر الطهطاوى (٢) ، دفاتر النهضة، مارس .

- مراد وهبة وإعلان كوبنهاجن ، تعليق ، نوفمبر.
- أيمن الحكيم: الفصل المتنوع من مذكرات الشيخ إمام ، مذكرات ، يوليو.
- إيهاب ذكرورى . اجتماع قصة، ديسمبر.
- إيهاب خليفة: شعراً النثر يدللون باليمين ، شعر ، مارس.



- تاج الدين محمد تاج الدين، صاد، شعر ، أكتوبر.
- توفيق فياض: الرحلة ما قبل الأخيرة للفلسطينيان، نص ، فبراير.



- د. ثروت عكاشه: جبران خليل جبران ، دراسة ، أغسطس.



- جرجس شكرى : تمارينات الحرية وأطفال المحرر، مسرح، فبراير.
- صور من الهاشم ، مسرح ، أبريل.
- جمال البنا : وجهة نظر في الختان ، دائى ، فبراير.
- د. جمال الدين الخضور : الهوية والمشروع النهضوي ، دفاتر النهضة ، يناير.
- جمال حراجي: لازم تخرج فوراً ، شعر ، مارس.
- جميلة قويدر: ماذا بقى من «أبى القاسم الشابى» ، دراسة ، مارس.
- جولبيرى أفلاطون: ٢١ فبراير قصة ، يناير.



- د. حبيب بولس : بريخت منظر الدراما ، مسرح ، مارس.



٩٩

- حسن عبد الموجود : وردة لحبيبتين فقط بقصة أكتوبر.
- حلمى سالم .
- أشهد أن الشفراء قد عاشوا، بقعة ضوء، ينابير.
- حجازى يطلب الرقابة على الشعر بقعة ضوء، فبراير.
- ثلاث شجرات تثمر بررتقالا، المصوراتى، يونيو.
- الغراب واليماما ، رأى يونيو.
- أم كلثوم فى بيت هاملت ، رسالة كوبنهاجن ، أكتوبر.
- لعبة الست ، جر شكل ، نوفمبر.
- تحية إلى فاروق جويدة، جر شكل، ديسمبر.



- خالد سليمان: مهرجان المسرح التجريبى .. لا حجر في البحيرة، مسرح ، نوفمبر.
- د. خليل عودة : البحر بوابة الخروج .. دراسة في نشيد البحر، نقد ، أكتوبر.



- راندا أبو الذهب: إدوارد سعيد بين الشرق والغرب، ندوة ديسمبر.
- رابع بدير : أشتات ، قصة، أغسطس.
- رشيد يحياوي : شعر التسعينات المصرى ، دراسة، ينابير.



- زكريا شاهين : حلليب الرماد،لحظة الخروج إلى العالم ،نقد، فبراير
- د. زكي البحيرى : سنوات اليسار - فى مصر، ندوة، مارس.
- زياد أبو لبن : البناء السردى فى رواية نجم المتوسط، نقد، مارس.



سامي جعفر: يعزف وحيداً، قصة ، أكتوبر.

- سلمان مصالحة : رحلة صعبة .. رحلة مربية سيرة ، مايو.

- قواعد إعادة النشر ، تعقيب ، سبتمبر.

- سعيد الوكيل : فتن الكلمات وفتنة الطوائف في التربية الدينية للأطفال ، قضية ، ديسمبر

- سليمان دغش: هي لا تنام على قمر ، شعر ، نوفمبر.

- سمير اليوسف: كتابة أصلان ومعرفته بـ نقد، ديسمبر

- سمير درويش . الغرفة ذات الشباك المغلق ، شعر، نوفمبر.



- شعبان يوسف : العطش إلى يقين العطش ، نقد ، يناير.

- يصل ويسلم ليد إنجي أفلاطون : رسالة، ديسمبر



- صلاح السروى : قصاصن مقصود وشخص غير مقصود، نقد- ديسمبر

- صادق جلال العظم: ثقافة وعزلة ، دراسة ، يوليوب.

- صبحى حيدرى : شيوخ الله شعرو- دولار ، رأى يونيو.

- صبحى موسى: الأصدقاء ، شعر ، أكتوبر.

- د. صلاح صالح : أطياف العرش .. مطلقات القداسة والطغيان ، نقد ، مارس.

- صلاح عيسى : يخرج الحى من الميت : غياب ، مايو

- الحرس القديم لا يزال قادرًا على إثارة الدهشة ، تحية ، يوليوب.



- طارق إمام : الضاللون ، قصة ، أغسطس.
- طلعت الشايب : بوشكين.. التداخل بين مسيرة الحياة ومسيرة الإبداع ، دراسة ، يوليوب.
- من طبلة الصفيح إلى طبلة توبيل ، مقال ، ديسمبر.
- طاهر غانم : قراءات عن الشاطئ الغربي ، متابعات ، ديسمبر.



- عادل عبد الباقي: يامنة عبد الرحمن ، شعر ، يناير.
- د. عادل كامل : ليلة مراد .. جننية في بحركم ، المصوراتي ، مايو.
- عارف خلف البرديسي : أمى وسیرنا الغریب ، شعر ، أكتوبر.
- عبده جبیر: الملعب الطبيعي قصة ، نوفمبر.
- عبد الحكم العلامي: الواحدون والحضور الصوفي ، نقد ، مارس .
- عبد الحميد البسيوني : الصندوق من خشب أصيل ، قصة ، مارس.
- عبد المستار حتية: رحلة سلوى يکر «البشمورية» ، نقد ، فبراير.
- كلب سنططا قصة ، أغسطس.
- عبد القادر ياسين: زهدى.. سيرة حياة وكفاح ، تحية ، يوليو.
- عبد المنعم رمضان: أحلم أكثر من عاشق آخر ، شعر، أبريل.
- مات سارق الفحم ، غياب ، نوفمبر.
- عذاب الركابي: بروميثيوس عصربنا الجديد ، غياب ، نوفمبر.
- عزمي عبد الوهاب : مشاهد يومية ، شعر ، يناير.
- عصام الزهيري : من حكايات البنات قصة ، أكتوبر.
- عفاف السيد: تباديل ، قصة ، فبراير.
- عفاف عبد المعطي : حديث الجنود وتعدد الأصوات السردية، نقد ، يونيو.
- على الدميري : وردة الشعر وب بغداد ، أيام في القاهرة(١) ، فبراير.
- فوضى الحواس وقططان الذاكرة ، أيام في القاهرة (٢) ، مارس.

- الجسر والكتابة الأخرى ، أيام في القاهرة (٢) ، أبريل.
- شرف : الوطن ، الرمز ، الأسطورة ، أيام في القاهرة (٤) ، مايو.
- عماد فؤاد: كائنات رجل قتلت الوحدة ، شعر ، أكتوبر.
- عمر أبو القاسم الكلبي : أ��واب الماء وقطع الخبز ، قصة ، سبتمبر.
- عمرو جودة: طقوس السراب والحقيقة ، قصة ، يناير.
- عيد عبد الحليم: شهوة السرد عند جار النبي الحلو ، نقد ، مارس.



- غادة الحلواني: يوم ، نص ، قصص ، مارس.
- غادة عبد المنعم: مهرجان الرقص الحديث ، مسرح ، سبتمبر.
- غادة نبيل: عوله ، شعر ، أبريل.
- ياله من كون أبيض (١) دراسة في فهارس البياض ، نقد ، مايو.
- ياله من كون إبيض (٢) نقد ، يونيو.
- حياة وموت وعصابير ، متابعات ، يوليو.
- من له أذنان فليس مع مارسيل جر شكل ، نوفمبر.
- ألف عام على عدم تحرير المرأة ، جر شكل ، ديسمبر.
- غسان زقطان: شاب من الجهير يتندم ، شعر ، ديسمبر.



- فاطمة حوحو: تلك الليلة في برجا ، مقاومة ، مايو.
- فاطمة خير: لحظة اكتشاف ، قصة ، أكتوبر.
- فاطمة طفيلي: عاطف الطيب ، أحب ناجي العلي ، نور الشريف ، حوار ، يناير.
- د. فتحى عبد الحافظ : الروض العاطر .. الأحزان والمستقبل ، نقد ، مايو.
- فريدة النقاش: كنت في أرنون ، شهادة ، مايو .
- لا جائع ولا أمى بجر شكل ، نوفمبر.
- فوزى شلبى: عن الكتابة ، تجربة ، أبريل.

ق

- قاسم مسعد عليوة : حكاية العم شعلدن ، قصة ، ينابير.

ك

- كرم جبرائيل فؤاد : آخر أيام سقراط .. الدَّمْ حبر الحقيقة ، مسرح ، ماوس.
- سفينة نوح والشرق الأوسط ، عرض كتاب ، أبريل.
- كمال القاضي : شهادة الفلاحة والفللاح الفصيح ، سينما ، يوليو.
- فتاة من إسرائيل ، سينما ، سبتمبر.
- المرأة في المسرح الإسرائيلي ، وفضح الصبار ، مسرح ، ديسمبر.
- كمال رمزى : السينما العربية . والنقد عربي ، سينما ، أبريل.
- عقيلة الحلم ، عقيلة الحنان ، المصوراتى أبريل.
- فتحى غانم والسينما ، غياب ، أبريل.
- فيلم الآخر : الاستنساخ وحده لا يكفى ، سينما ، يونيو.
- مهرجان «كان» : ماذا خلف قناع البهجة ، سينما ، يوليو.

م

- ماجد يوسف : طاعة بالقوة وبال فعل ، جر شكل ، نوفمبر.
- حبة فوق ، وحبة تحت ، جر شكل ، ديسمبر.
- ماجدة إبراهيم : حوار مع الطاهرين جلون .. «المرتشى فى الغرب والشرق» ، حوار ، أبريل.
- د. مارى تريز عبد المسيح : قراءة فى رواية «تصريح بالغياب» لمنتصر القفаш ، نقد ، أغسطس.
- د. ماهر شفيق فريد: من أخطاء المترجمين ، رأى ، أغسطس.
- د. ماهر الشريف: أزمنتنا أسبق من العولمة ، تعقيب ، سبتمبر.
- مایسە زکى : حالة إدريسية ، مسرح ، يونيو.
- مدحت يوسف : أمل يتراقص فوق خبائى ، قصة ، ينابير.

- مجدى حسنين : حديث الحجرات المترية، قصة، مارس.
- مجدى فرج: «كركلا» ، دراما الصورة الحركية، مسرح ،فبراير.
- د. محسن فرجانى : صدام الحضارات .. رمال متحركة ، دراسة ، أكتوبر.
- محمد السيد اسماعيل: عندما كنت حاضراً، شعر ، فبراير.
- محمد الفقيه صالح: حدائق ، شعر ، يونيو.
- محمد القيسى: أيقونة الخيمياش ، شعر ، سبتمبر.
- محمد الطوبى : العابر على نهب الخديعة ، شعر ، سبتمبر.
- محمد بركة: ثلاثة نصوص قصيرة ، قصة ، أكتوبر.
- د. محمد بريرى: تأويل أحلام سيدة المنام ، نقد ، مايو.
- استهلاك الإنسان .. إنسان الاستهلاك، قراءة فى شعر صعالبك هذيل ، دراسة ، يونيو.
- محمد رفاعى: قارس على جواد من طين، قصة، ديسمبر.
- محمد عبد الله الهاوى: أبو أمين ، قصة ، أكتوبر.
- د. محمد عبد المطلب : تطويرية محمود درويش الشعرية (١) ، نقد ، مايو.
- تطور تجربة محمود درويش الشعرية(٢)، نقد ، يونيو.
- محمد العسirى: قصائد، شعر ، سبتمبر.
- محمد سعد شحاته : قصيدتان ، شعر ، مارس.
- محمد عبد الحميد دغidi: انكسارات داخلية كالعادة ، متابعات، سبتمبر.
- أزمة الأدب فى منوف ، متابعات نوفمبر.
- محمد عبد النبى : غياب ، قصة، مارس.
- محمد عفيفى مطر: منمنمة يؤبدون لحظة السيراميك ، شعر، نوفمبر.
- محمود أبو عيشة : وجهك يشبه ساعه مائمه، قصة ، يناير.
- محمود الأزهري: خطبة تحخطيط، شعر ، أغسطس.
- محمود الزييات : تتجلى لبيقاتها ، شعر، يناير.
- محمود خير الله: رغم أنف التحولات ، شعر ، يناير.
- مصطفى عبادة: كشاف أدب ونقد ١٩٩٨ ، يناير.
- ١٩٩٦ ، عام قصيدة النثر، الأجندة، أبريل.
- * الأجندة ، متابعات ، أغسطس.
- من «كرداسة» إلى «كلوت بك» ، بجر شكل، ديسمبر.

- كشاف أدب ونقد لعام ٩٩ ، ببلوجرافيا ، ديسمبر.
- مصطفى عبد الوهاب : التحقيق ، قصة ، مارس.
- مصطفى عبد الله : مشاهد ، شعر ، أبريل.
- ملك عبد العزيز: لاشي يحيى موات الخشب ، شعر فبراير.
- لا فقر ولا قهر ، شعر ، ديسمبر.
- منى سعفان: زهرة الياسمين ، قصة ، أكتوبر.
- د. منى طلبة: من التخلف من الفعل .. إلى الإرهام بالفعل ، دراسة ، مارس.
- مونادا مراد: خطوط في عظم قلب ، شعر ، أغسطس.
- مجدى الجابرى: غزلية الكتبة ، شعر ، مايو .
- * ثلاث قصص ، قصة ، أغسطس.
- اللي لحقته من جسمى ، شعر، يونيو.



- نازك ضمرة: مزرعتى ، قصة ، مارس.
- نضال حمارته: لم يكن عرضًا لكتاب ، ردًا على ثائر ديب ، تعقيب ، فبراير.
- شلال بهاء طاهر، رأى ، أبريل.
- د. توفيق نبيو: الرواية المصرية في التسعينات (١) ، دراسة ، سبتمبر.
- الرواية المصرية في التسعينات (٢) ، أكتوبر.
- نورى الجراح: النص والرساص والهوية في الجزائر ، ندوة ، مارس.



- هانى نسيرة: المرأة العربية وقهر المجتمع قضية ، يناير.
- د. هانى يحيى: من كان بلا خطيئة ، شعر ، سبتمبر.
- هدى حسين إبراهيم: خفت الرنين ، غياب ، مايو.
- هشام قاسم: العملية السرية ، قصة ، أغسطس.

- وجдан حسين: هيمنجواي .. مفردات الواقعية والموت، دراسة ، مايو.
- د. وفيق سلبيطين: تأملات في لغة القص.. عند الأديب السوري «عبد الله عبد»، نقد ، أبريل.
- وليد الشيخ : قصائد لزجة، شعر، أكتوبر.
- د. وليد منير : شعرية تأمل الذات ، نقد ، أغسطس.

- ياسر شعبان: قصائد ، شعر ، أكتوبر.
- ياسر عبد الحافظ : ساكتو الغرف الضيقة ، قمة، يونيو.

الأيواب الثابتة

أ- أول الكتابة ، المحررة فريدة النقاش ١٢ عدداً من يناير ، العدد ١٦١ إلى بيسنبر العدد ١٧٢.

بـ- الديوان الصغير:

- ١- « فمن لي يسمع تعنى ما أقوله »، مختارات من شعر عبد الرحمن شكري .
إعداد وتقدير: طلعت الشايب ، يناير العدد .
- ٢- «في الإسلام المعاصر» تأليف: هادي العلوى، تقديم فريدة النقاش ، فبراير .
- ٣- «قومي يازات الدلال قومي»، مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور .
ترجمة فاروجان كازانجيان ، صياغة: محمد إبراهيم أبو سنة . تقديم: فاروق شوشة، أبريل .
- ٤- «أحمد الزعتر» شعر: محمود درويش ، مايو .
- ٥- مختارات من «ذنبي» جبران ، إعداد وتقدير: فريدة النقاش . يونيو .
- ٦- «كل تصميدة بيت صالح للسكنى»، مختارات من شعر «بوشكين» اختيار وإعداد: طلعت الشايب . يوليو.

- ٧- «جييش من السوس محتل عمودي الفقرى» مختارات من شعر مجدى الجابرى ،
إعداد: مسعود شومان . أغسطس .
- ٨- «سوف تثال الحرية» مختارات من الأدب الدينى الهندوسى. اختيار وترجمة
وتقديم: غادة نبيل . سبتمبر .
- ٩- «الطبيعة حمراء الناب والمطلب» مختارات من شعر «تيدھیور» . إعداد
وتقديم: د. ماهر شفيق فريد . أكتوبر .
- ١٠- «أمى أضيثنى الشمس» رواية من داغستان تأليف . أحمد خان أبو بكر .
ترجمة، أحمد مصطفى . نوفمبر .
- ١١- «نسمة القلب الأخضرانى» قصص من مجدى حستين، ديسمبر .
جـ- كلام مثقفين . صلاح عيسى؛
- ١- قوم جلوس حولهم ماء .. بنایر .
- ٢- فرقه عبد مشناق الثقافية . مارس .
- ٣- ماذا حدث فى انتخابات اتحاد الكتاب ؟ مايو .
- ٤- الورد القاعد على الكراسي . يوليو العدد .

ملفات.

- ١- هادى العلوى . البغدادى سليل الحضارتين شارك فيه: ممدوح عدوان ،
تلحمى رشيد الخيون بخير الدين سعيد ، فيراير .
- ٢- هذا الشاعر هذه الصفحات . ملف عن فاروق خلف اشتراك فيه: حلمى سالم ،
لوزى شلبى ، د. محمود الحسينى ، فاروق خلف ، يونبو .
- ٣- ملف الأدب السودانى: السودان عشر سنوات من حكم الترابى ، تفريغ الروح
ومصادرة العقل . إعداد عبد الحميد البرنس . اشتراك فيه: د. حيدر إبراهيم ،
عادل حسين ، عبد المنعم عجب ، أحمد الطيب ، أحمد محمد الغالى ، هويدا عبد
الله، على عبد القيوم ، عادل القصاص ، عبد الحميد البرنس، طارق الطيب .
يوليو .
- ٤- العائش على الحافة أو حضرة المحترم «ملف عن : شكري عياد، أعده طلعت
الشايسب سبتمبر .

هـ، وثائق:

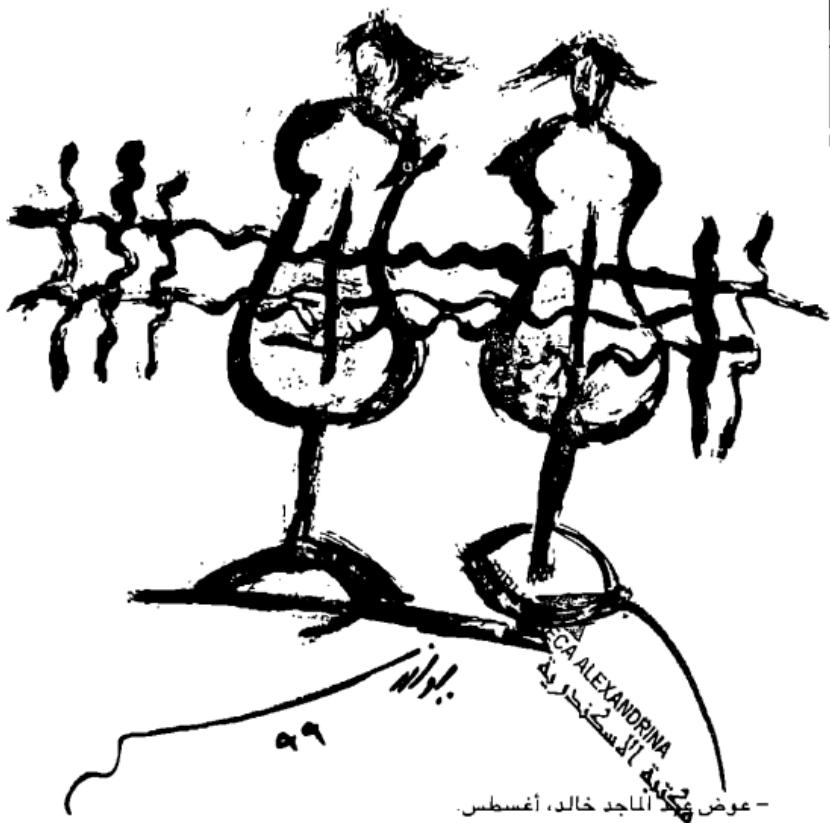
- العنصرية الاسرائيلية والثقافة العربية ، دراسة أعدّها مركز «عدالة» لحقوق العرب في إسرائيل ، ينایر.
- ٢- «هوه أنا مجنون أقول اللي أنا عايزه» ، تسجيل نادر لتوفيق الحكيم ، تقديم طلعت الشايب ، ينایر.
- ٣- انكاستة جديدة لحرية الرأي ، تقرير المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ١٩٩٩م ، أغسطس.
- ٤- بوشكين شاعر روسيا الكبير ، بقلم صديق شيبوب ، اعداد وتقديم: ثبيط فوج سبتمبر.

و- عنin، أحمد عز العرب:

- ١- بين الشعر والكاريكاتير ، فبراير.
- ٢- عن البساطة والجمال ، مارس.
- ٣- بعيداً عن الأجندة الرسمية ، أبريل.
- ٤- العبث في مناخ عابث ، يونيو.
- ٥- عم زهدى الحفار ، يوليو.
- ٦- ميلاد فنان جديد ، سبتمبر.

ل- تواصل ، التحرير:

- ١- تساولات الاغراء الأول ، ريكان إبراهيم ، ينایر.
- ٢- وصايا الاحتضار العشرين محمود محمد عامر ، أبريل.
- ٣- موال في العولمة ، د. على عبد الكريم ، أغسطس.
- أوعى البانجو ، رمزى حسن شحاته ، أغسطس.
- صوت العروبة ، عبد الرزاق محمود ، أغسطس.
- كفاية احتجاج ، متولى عبد اللطيف ، أغسطس.
- ٤- الأفق للجروح: بشرى بشير ، أكتوبر.
- سيدى التلفاز ، عماد الشايب ، أغسطس.
- بغض مباح ، شحاته أحمد محمد ، أغسطس.
- عبد الجواد خفاجي ، أغسطس.



- عرض في الماجد خالد، أغسطس.

م- رأى «أدب ونقد»

الثقافة والإعلام في بيان الحكومة : « غياب الناس والحرية ، فبراير .

ك: موضوعات غير موقعة :

١- لمحات من أدب الجنوب ، ثلاثة عروض موجزة لثلاثة من أبحاث مؤتمر « الإبداع الأدبي في جنوب مصر بين الواقع والتأمول » الذي عقد في مدينة المنيا . يناير .



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

